La musica come geografia: suoni, luoghi, territori

a cura di

Elena dell'Agnese

Massimiliano Tabusi

SOCIETÀ GEOGRAFICA ITALIANA ROMA

La musica come geografia: suoni, luoghi, territori

a cura di
Elena dell'Agnese e Massimiliano Tabusi

SOCIETÀ GEOGRAFICA ITALIANA
MDCCCLXVII
ROMA
ONLUS

Certificazione scientifica dell'Opera

I contributi di questo volume (ad esclusione, come riportato e motivato anche nei rispettivi testi, dei lavori di Luca Toccaceli e Giovanni Vicedomini) sono stati sottoposti a un processo di referaggio a «doppio cieco» effettuato da esperti anonimi, che i curatori desiderano ringraziare per il loro determinante apporto. Il processo è documentabile su eventuale richiesta ai curatori da parte di entità di valutazione scientifica. Ogni Autore resta responsabile del proprio scritto e delle relative illustrazioni iconografiche e cartografiche.

Hanno contribuito alla realizzazione di questo volume

Alessandro Arangio, Alessandra Bonazzi, Fabio Carbone, Stefania Cerutti, Caterina Cirelli, Germana Citarella, Raffaella Coletti, Gian Luigi Corinto, Simona De Rosa, Giulia de Spuches, Stefano Del Medico, Elena dell'Agnese, Elena Di Blasi, Fausto Di Quarto, Ilaria Dioli, Alessandro Fagiuoli, Chiara Giubilaro, Teresa Graziano, Vincenzo Guarrasi, Andrea Marini, Giuseppe Muti, Annalinda Pasquali, Donatella Privitera, Antonella Rinella, Francesca Rinella, Lorena Rocca, Laura Stanganini, Massimiliano Tabusi, Marcello Tanca, Luca Toccaceli, Giovanni Vicedomini. I curatori desiderano inoltre ringraziare gli altri componenti del Comitato Scientifico del Workshop «Musica e Territorio» (Sergio Conti, Fabio Amato, Filippo Celata, Giulia de Spuches, Giuseppe Muti, Sergio Zilli) per il loro prezioso contributo.

© 2016 Società Geografica Italiana
Via della Navicella, 12 – 00184 Roma

www.societageografica.it

ISBN 978-88-88692-98-2

Licenza Creative Commons:
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

In copertina

L'immagine è un'elaborazione grafica che vede in primo piano una *performance* dei Camachofones (Porto, 27 luglio 2016), sulla quale è innestata la *Nova totius Terrarum Orbis geographica ac hydrographica tabula* di Hondius (1630), ampiamente modificata per essere metaforicamente integrata in una nota musicale evocando, sia per la musica sia per la cartografia, la funzione di «visioni» del mondo. La fotografia della *performance* e l'elaborazione sono a cura di Massimiliano Tabusi.

5 *Introduzione*
di Elena dell'Agnese e Massimiliano Tabusi

La musica come geo-grafia: rappresentazioni e metafore spaziali fra testi, suoni e melodie

15 Elena dell'Agnese
«Io lo vedo grigio ma mi dicono che è blu …»: un approccio ecocritico alla canzone italiana

27 Alessandra Bonazzi
*L'*Arte della fuga *e l'*Idea del Nord*: Glenn Gould e il contrappunto cartografico del paesaggio artico*

39 Giulia de Spuches
I detriti dell'anima. Geografie musicali diasporiche nel Mediterraneo

51 Laura Stanganini
C'era una volta il barrio flamenco

67 Marcello Tanca
Geografia e canzoni: la provincia, l'altrove, la geografia in Paolo Conte

83 Lorena Rocca e Alessandro Fagiuoli
Cartoline sonore: rappresentare i luoghi dal punto dell'ascolto

99 Luca Toccaceli
Ti sputo ma ti amo: rock e rap cantano Milano

Note, parole e costruzioni di senso, fra identità e resistenza

115 Massimiliano Tabusi
Musica, video e memi spaziali. Idee di luogo dalla canzone napoletana al «Lago che combatte»

137 Caterina Cirelli e Teresa Graziano
«Cento Sicilie». Suggestioni identitarie, immagini di paesaggio e impegno civile nei cantautori dell'Isola

149 Fabio Carbone e Gian Luigi Corinto
Choro*,* maxixe*, samba: da musica per gente di malaffare a fondamento dell'identità nazionale brasiliana*

163 Elena Di Blasi e Alessandro Arangio
Musica e canti dei minatori dell'altopiano gessoso-solfifero siciliano. Rassegnazione o ribellione?

183 Chiara Giubilaro
«The (anti-)Establishment Blues»: la doppia geografia di Sixto Rodríguez tra marginalità e sovversione

193 Donatella Privitera
La musica rap tra integrazione e multiculturalità. Un'indagine tra i giovani

Fare musica e reinventare lo spazio, fra il locale e il globale

207 Andrea Marini
Il Seattle Sound*: l'espressione musicale di un territorio*

223 Giuseppe Muti
Il reggae *come musica, il* reggae *come icona: la globalizzazione della musica giamaicana*

235 Raffaella Coletti e Simona De Rosa
Talenti locali, pubblico nazionale, format globale: X Factor *Italia tra omologazione e adattamento*

249 Vincenzo Guarrasi
Dancing Geographies. *Danze popolari e spazi urbani*

263 Fausto Di Quarto
Reinventare lo spazio pubblico con la musica. Il caso del Viaduto Santa Tereza a Belo Horizonte

279 Giovanni Vicedomini
Flash mob musicali

Mettere in scena: la musica come strumento di valorizzazione del territorio

291 Stefania Cerutti e Ilaria Dioli
Il ruolo dei festival musicali nei processi di valorizzazione culturale e turistica dei territori

309 Germana Citarella
La tammurriata *come fattore di promozione e valorizzazione del territorio campano*

325 Stefano Del Medico
La Stazione di Topolò tra produzione territoriale e linguaggi musicali

339 Annalinda Pasquali
La valorizzazione delle rassegne e dei festival musicali delle Marche e gli effetti socio-economici sul territorio. Il caso del Monsano Folk Festival

357 Antonella Rinella e Francesca Rinella
Un nuovo «spartito» per la governance *del sistema musicale. Il progetto «Puglia Sounds»*

La musica come geografia: suoni, luoghi, territori
E. dell'Agnese, M. Tabusi (a cura di), 2016, SGI, pp. 5-12

ELENA DELL'AGNESE - MASSIMILIANO TABUSI

INTRODUZIONE

Il fatto che la musica possa portare con sé un messaggio culturale o politico è indubbio. Non solo le parole e i testi possono diventare l'inno di un partito o di un movimento o, alternativamente, possono esprimere dissenso politico, in modo diretto o indiretto, ma persino la scelta di un linguaggio espressivo invece di un altro nel testo di una canzone può funzionare nella stessa direzione (come avviene se si sceglie di cantare in una lingua minoritaria, invece che nella lingua nazionale o nell'imperante inglese: si veda, in proposito, Berger e Carrol, 2003). Oltre alle parole, anche il modo di articolare la voce, la scelta dello stile compositivo, degli strumenti, o dell'arrangiamento possono essere associati ad una narrazione nazionale o transnazionale, o ad una determinata adesione identitaria, possono assumere una connotazione estetica, o costruire un senso di appartenenza. La musica è un invito a stare insieme (in un locale dove si suona, ad un festival o ad un concerto), ma è anche un prodotto dell'industria culturale e come tale contrassegna il territorio di reti e relazioni. Inoltre, la musica è ovunque, inonda ogni tipo di spazio pubblico, come gli ascensori, i supermercati, i taxi, i ristoranti, in alcuni casi persino le vie delle città; anche se non è pensata per veicolare uno specifico messaggio, entra nel *soundscape* della quotidianità (Smith, 1994) e riesce talora a costruire una connessione indelebile fra paesaggi simbolici, spazi di vita e memoria.

Le «idee di luogo» possono formarsi in molti modi: certamente attraverso il vissuto personale e l'esperienza, ma anche mediante la ricezione di stimoli culturali, tra i quali l'arte ha un ruolo assai importante (Smith, 1994). Tali stimoli, che a loro volta possono influenzare la percezione diretta, non si limitano all'aspetto visuale, ma sono veicolati anche mediante gli altri sensi (Jackson, 1989; Valentine, 1995; Kong, 1995). Con i suoi *soundscapes* la musica interagisce con la società in un rapporto di azione e retroazione che comporta un reciproco effetto (Shepherd, 1991; Smith, 1994; Duffy e Waitt,

Licenza Creative Commons:
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

2011). La musica e i suoni possono caratterizzare il contesto, tanto che suoni e melodie diventano talora un aspetto capace di segnare gli spazi geografici anche in senso identitario (le «musiche orientali», il tango, la voce del Muezzin…). La connessione è particolarmente forte anche perché, anche se i testi sono in una lingua che non si comprende, la melodia non è soggetta a barriere linguistiche (si pensi alla notorietà globale dei brani e delle immagini promossi tramite i videoclip) e, dunque, la sua percezione è ampiamente diffusa e spesso trasversale rispetto alle classi sociali dei soggetti che ascoltano. Di grande rilievo sono le capacità identitarie della musica. Oltre all'esperienza sociale del canto (ad esempio in coro), l'ascolto di concerti è tra le motivazioni che portano a radunare folle talvolta enormi; le preferenze musicali sono tra i più forti elementi di connessione socio-culturale, particolarmente ma non certo esclusivamente tra i più giovani, così come lo è, tradizionalmente, la danza (Thrift, 1997); dai balli tradizionali al ritrovo in discoteca, lo stesso concetto di «festa» e di «divertimento» è assai frequentemente correlato a spazi caratterizzati da suoni e musica. Inoltre, la musica è una forma di comunicazione e come tale mette in connessione la relazione fra costruzione musicale, arrangiamento e gli strumenti di una identificazione etnico/culturale, ponendosi talora come un confine, in altri casi come strumento per il suo – possibile – superamento (senza fare riferimento ai testi, un semplice strumento, come l'arpa celtica, o uno stile composito, come la *patchanka* di Manu Chao, possono assumere in questo senso un significato localistico e contribuire a creare un *soundscape* divisivo, oppure proporsi come veicolo di ibridazione culturale e di unione).

Come è evidente, il rapporto fra musica, luoghi e articolazione geografica degli spazi umani è assai complesso e può essere affrontato da molti punti di vista. Negli Stati Uniti, ad esempio, esiste una tradizione di studi di impostazione etnografica (o, per meglio dire, etnografico-saueriana) (si veda Nash, 1968) che si sforza di analizzare la distribuzione territoriale e la diffusione di questo o quel genere musicale, o delle preferenze musicali di chi fa e ascolta musica. Tuttavia, come abbiamo visto, oltre che prodotto culturale, di cui esaminare diffusione, distribuzione e produzione in un'ottica regionale, ma anche globale-locale, la musica, in prospettiva geografica, deve essere considerata anche come una modalità di rappresentazione, capace di raccontare emozioni e paesaggi, ma anche di esprimere la posizione di un determinato artista o movimento, la capacità di ricezione e reinterpretazione da parte del pubblico, la costruzione del senso del luogo. Da questo punto di vista, la musica popolare può essere accettata, a buon diritto, nel novero delle cosiddet-

te «geografie periferiche» che colorano le *terrae incognitae* della nostra immaginazione geografica (Wright, 1947), secondo forme e stili che possono esaltare luoghi da sogno, come *I found my love in Portofino*, o *California Dreaming* dei Mamas and Papas; denunciare il dramma sociale di quartieri e aree degradate, come *In the ghetto* di Elvis Presley o diversi rap contemporanei; rappresentare la complessità sociale delle aree interne degli Stati Uniti (come molti pezzi di Bruce Springsteen; si vedano Moss, 1992 e McParland, 2007).

Rispetto ad altre forme di «geografia periferica», come il cinema, i romanzi o la letteratura di viaggio, divenute oggetto, nel corso della seconda metà del Novecento, di un'amplissima produzione geografica, tuttavia, la musica gode tuttora di un'attenzione non particolarmente sviluppata e quasi interamente limitata al mondo angloamericano. Al di là dell'approccio, che si potrebbe definire «la geografia della musica», nel senso più tradizionale del termine, più recentemente è emersa, nell'ambito della New Cultural Geography e della Popular Geopolitics, una produzione analitica, che si è occupata di analizzare anche il ruolo simbolico della musica, o il rapporto fra un determinato tipo di musica, o un singolo artista, o gruppo, ed un luogo, come ad esempio ha fatto Kruse, analizzando il ruolo della musica dei Beatles per l'immagine della città di Liverpool (Kruse, 2004 e 2005), oppure come si può riscontrare in alcuni dei contributi al volume curato da Johansson e Bell nel 2009. La musica diventa così oggetto, oltre che della geografia culturale in senso tradizionale (dove si suona cosa), anche della «nuova geografia culturale» (che significato ha quello che si suona e per chi, come un certo *soundscape* può aiutare nella costruzione del senso del luogo).

La musica, in questa accezione, può poi essere considerata anche un elemento di analisi della geografia politica; uno studio approfondito sul tema della musica come strumento per la costruzione identitaria è stato offerto da Revill (2000), da Connell e Gibson (2003) e da Brunn e Waterman, che insieme hanno curato un numero speciale della rivista «GeoJournal» (2006). Testi, strumenti, generi, arrangiamenti possono contenere un messaggio politico, offrire un sito di resistenza, costituire un *cultural marker* per costruire identità nazionali, regionali, transnazionali, essere un elemento unificante nella realtà della diaspora oppure rappresentare, per dirla con Barth (1969), un *ethnic boundary*, ossia un elemento divisivo. Oltre al messaggio che l'autore o gli autori vogliono veicolare, anche la musica, come tutti i prodotti culturali, è intrisa, sia per quanto riguarda i testi sia, anche se in modo meno apparente, per quanto riguarda gli arrangiamenti e gli strumenti, anche del «senso comune» e del

taken-for-granted-world dei suoi autori ed anche questo può essere oggetto di analisi della geografia politica. Lo stesso messaggio può poi avere un dato significato per l'autore, acquisirne uno diverso nel contesto del genere in cui il prodotto culturale può essere ascritto, e assumerne un terzo nelle orecchie di chi ascolta (come ben dimostra il caso di un pezzo che avrebbe voluto essere anti-egemonico ed è poi diventato una sorta di inno nazionale come *Born in the USA* di Bruce Springsteen; si veda, in proposito, Dittmer, 2010).

Oltre che cosa si suona, e come si interpreta, individualmente o come gruppo, ciò che si suona e ciò che si ascolta, conta anche dove si suona e dove si ascolta. La relazione fra musica e luoghi di produzione e/o ascolto include, da un lato, una geografia degli stili musicali, secondo la tradizione di studi statunitense, dall'altro quella della connessione fra spazi di ascolto, *soundscapes* quotidiani, festival, ma anche l'analisi dell'uso della *performance* musicale per occupare, rivendicare spazi pubblici residuali, insomma, fra partecipazione e resistenza, ossia una geografia degli spazi musicali. Anche in questo caso, la musica diventa un oggetto meritevole di attenzione da parte della geografia culturale, politica, urbana. Fare musica in un luogo «non deputato», come il mezzanino della metropolitana, la strada o una stazione ferroviaria, può infatti avere un significato di occupazione dello spazio pubblico, o meglio, di riappropriazione della spazio pubblico e del diritto alla città e dunque diventare una espressione di «resistenza urbana» (Krims, 2007).

Infine, la musica è un prodotto culturale dotato di un significato economico; meritano perciò di essere analizzate le dinamiche che portano alla nascita di *clusters* produttivi (Scott, 1999), come le ragioni che portano alcune località ad essere prescelte per la produzione di eventi culturali importanti (un concerto, un festival, o grande programma televisivo) e le ricadute che gli stessi eventi hanno sull'articolazione spaziale di quelle località, sulle potenzialità offerte in termini di rivitalizzazione economica. Non va dimenticato l'impatto che un evento musicale – capace di mettere in movimento decine di migliaia di persone, di concentrarle in uno spazio limitato, di indurle a determinati tipi di consumi (birra, cibo da strada) – può avere sul contesto ambientale.

Nonostante tutti questi possibili stimoli, «A recurring theme in the study of music from a geographic perspective is that not enough has been done to advance the perspective» (Pesses, 2009, p. 146). Anche se sono passati alcuni anni da quando Pesses, introducendo un lavoro sulla Los Angeles dei Red Hot Chili Peppers, poteva effettuare senza smentita una simile affermazione,

la situazione non è molto cambiata. Ancora oggi, coloro che si dedicano allo studio del rapporto fra musica e geografia non sono molto numerosi. Al di là del mondo angloamericano, dove come abbiamo visto esiste una proficua, ma piuttosto smilza, tradizione di ricerca, il tema è infatti stato toccato in modo abbastanza sporadico. Nel contesto francese (si veda, a tal proposito, Canova, 2010 e 2013), si è almeno assistito al tentativo di ravvivarlo tramite le giornate di studio, organizzate rispettivamente nel giugno del 2006 a Paris IV-Sorbonne da Claire Guiu (*Géographie et musiques: quelles perspectives?*) e nel novembre 2009 a Grenoble da Yves Raibaud (*Musique, territoire et developpement local*). In Italia, il sistema geografico è rimasto, sul tema, più silenzioso. Ovviamente, anche qui, esiste qualche eccezione. Una conferenza di Franco Farinelli e Annalisa Metta sulle «Geografie immateriali», ad esempio, ha aperto il Festival Danza Urbana di Bologna, edizione 2014; Marisa Malvasi, nel 2010, ha dedicato un volume alla rappresentazione dell'Italia offerta dai musicisti stranieri. Alcuni autori, musicologi (come Tullio Visioli, 2007) e geografi (come Lorena Rocca, 2013), hanno poi offerto spunti per la didattica, basati sulla possibilità di lavorare su produzione musicale, ascolto e geografia. Molto più recentemente, un numero speciale della rivista «Geotema» (*L'esperienza migratoria e la cultura popolare. Passaggi, costruzioni identitarie, alterità*) ha incluso anche qualche contributo dedicato al rapporto fra musica, produzione musicale, diaspora e migrazioni (si veda, in particolare, Coletti e De Rosa, 2016; Corinto, 2016; dell'Agnese, 2016; Privitera, 2016). Complessivamente, tuttavia, il primo tentativo sistematico di affrontare il complesso, articolato e fortemente stimolante (anche se per ora scarsamente frequentato) tema dei rapporti fra musica e geografia è costituito da questo volume, che raccoglie i contributi di una giornata di studio, organizzata dalla Società Geografica Italiana, in collaborazione con il Gruppo di Lavoro AGeI «Media e geografia», a Roma, nel maggio del 2015.

I singoli contributi sono stati articolati secondo uno schema che mette in evidenza, innanzitutto, la capacità evocativa e rappresentativa della musica, «come geo-grafia». Il primo gruppo di contributi è focalizzato sul tentativo di analizzare rappresentazioni e metafore spaziali offerte da suoni e melodie (Alessandra Bonazzi interroga Glenn Gould, Laura Stanganini il flamenco, Lorena Rocca e Alessandro Fagiuoli la relazione fra evocazione musicale ed ascolto, Giulia de Spuches ascolta la capacità diasporica delle musiche mediterranee) oppure dai testi di Paolo Conte (Marcello Tanca) e delle diverse produzioni musicali che fanno capo all'amata/odiata città di Milano (Luca Toccaceli). La prima sezione del volume comprende anche il contributo di Elena dell'Agnese, che, seguendo la metodologia di analisi proposta dall'*eco-critici-*

sm, affronta il tema della relazione fra musica e ambientalismo e si interroga sulla capacità dei testi di veicolare, al di là di un messaggio esplicito, una sensibilità nei confronti dell'ambiente, attraverso le metafore cromatiche.

Il secondo gruppo di contributi include lavori che indagano, prevalentemente, il rapporto fra musica, identità e resistenza. Questo apparentemente ovvio, ma complesso, rapporto, viene interrogato sia a livello storico, sia per quanto riguarda la produzione musicale contemporanea, alle diverse scale. Elena Di Blasi e Alessandro Arangio analizzano infatti la capacità di esprimere rassegnazione e/o ribellione da parte della tradizione musicale dei minatori dell'altopiano gessoso-solfifero siciliano; la musica siciliana, con le sue suggestioni identitarie, ma questa volta contemporanea, torna nel lavoro di Caterina Cirelli e Teresa Graziano; mentre Fabio Carbone e Gian Luigi Corinto studiano l'evoluzione del *samba*, da colonna sonora dei bassifondi e della malavita a emblema dell'identità nazionale brasiliana. Musica e identità si riconnettono anche a livello transnazionale, come dimostrano Chiara Giubilaro, che studia «la doppia geografia di Sixto Rodríguez tra marginalità e sovversione», e Donatella Privitera, che invece si interroga sul ruolo multiculturale del rap. Infine, come dimostra Massimiliano Tabusi, la capacità evocativa della musica si esprime anche attraverso i video musicali. Proprio facendo riferimento ai *videoclip* (sia ufficiali che amatoriali), il contributo che chiude la seconda sezione si propone di ripercorrere alcuni esempi di contaminazione tra musica, video e idee di luoghi che siano in grado di veicolare memi spaziali. L'ipotesi è che sia possibile utilizzare questi strumenti anche per veicolare coscientemente «idee di luogo» incidendo, per questa via, sul processo di territorializzazione.

Il terzo gruppo di contributi affronta invece il tema del rapporto fra musica e spazi di produzione e di ascolto. Anche in questo caso, la relazione viene analizzata, da parte di diversi contributi, in senso transcalare. Andrea Marini analizza così il rapporto fra «Seattle Sound» e territorio; Giuseppe Muti il ruolo transcalare del reggae, icona locale e contemporaneamente musica globale; Raffaella Coletti e Simona De Rosa affrontano una produzione che si può definire, a tutti gli effetti, glo-cale, come quella di un format come X Factor, nella sua versione italiana. Quando si parla di musica, si parla anche di *performance*, e di spazi della *performance*, come fanno Enzo Guarrasi, affrontando il tema della danza all'interno dello spazio urbano, e Fausto Di Quarto, che si occupa della ri-territorializzazione di uno spazio urbano negletto, attraverso la produzione di musica, in Brasile; e come fa Giovanni Vicedomini, che si occupa invece di *flash mob* musicali.

Infine, la musica è una forma di industria culturale, che può avere ricadute economiche sul territorio. Di questo aspetto si occupano i contributi

raccolti nell'ultima sezione del volume, dove viene analizzato il ruolo dei festival come forma di valorizzazione culturale e turistica dei territori (Stefania Cerutti e Ilaria Dioli; Germana Citarella; Stefano Del Medico; Annalinda Pasquali; Antonella Rinella e Francesca Rinella).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BARTH F., *Ethnic Groups and Boundaries*, Boston, Little, Brown and Company, 1969.

BERGER H.M. e M.T. CARROLL, *Global Pop, Local Language*, Jackson, University Press of Mississippi, 2003.

BRUNN S. e S. WATERMAN (a cura di), *Geography and Music*, numero monografico di «GeoJournal», 2006, 65, 1-2.

CANOVA N., *Perspectives geographiques pour la musique. La Mobilisation du Flamenco comme ressource territoriale*, in «Carnets de géographes», 2010, 1 (senza numeri di pagina; disponibile al link: *http://www.carnetsdegeographes.org/PDF/rech_01_02_Canova.pdf*).

CANOVA N., *Music in French Geography as Space Marker and Place Maker*, in «Social & Cultural Geography», 2013, 14, 8, pp. 861-867.

COLETTI R. e S. DE ROSA, *L'Orchestra di Piazza Vittorio, ovvero: la World Music alla romana*, in «Geotema», 2016, 20, pp. 83-89.

CONNELL J. e C. GIBSON, *Soundtracks: Popular Music, Identity and Place*, Londra, Routledge, 2003.

CORINTO G.L., *Il tango brasiliano. Dalla "musica negra" a "Le boeuf sur le toit" e alla bossa nova*, in «Geotema», 2016, 20, pp. 90-95.

DELL'AGNESE E., *Los Tigres del Norte: corridos e musica norteña nella costruzione dell'esperienza migratoria attraverso il confine Messico-Stati Uniti*, in «Geotema», 2016, 50, pp. 98-105.

DITTMER J., *Popular Culture, Geopolitics, and Identity*, Boulder, Rowman & Littlefield, 2010.

DUFFY M. e G. WAITT, *Sound Diaries: A Method for Listening to Place*, in «Aether», 2011, pp. 119-135.

JACKSON P., *Maps of Meaning: An Introduction to Cultural Geography*, New York, Routledge, 1989.

JOHANSSON O. e T.L. BELL (a cura di), *Sound, Society and the Geography of Popular Music*, Farnham, Ashgate, 2009.

KONG L., *Popular Music in Geographical Analyses*, in «Progress in Human Geography», 1995, 19, pp. 183-198.

KRIMS A., *Music and Urban Geography*, New York, Routledge, 2007.

KRUSE R.J. II, *The Geography of the Beatles: Approaching Concepts of Human Geography*, in «Journal of Geography», 2004, 103, 1, pp. 2-7.

KRUSE R.J. II, *The Beatles as Place Makers: Narrated Landscapes in Liverpool, England*, in «Journal of Cultural Geography», 2005, 22, 2, pp. 87-114.

MALVASI M., *Viaggi di note, note di viaggi. L'Italia vista dai musicisti stranieri dal Grand Tour al Novecento*, Varese, Zecchini, 2010.

McPARLAND R.P., *The Geography of Bruce Springsteen: Poetics and American Dreamscapes*, in «Interdisciplinary Literary Studies», Special Issue: *Glory Days: A Bruce Springsteen Celebration*, autunno 2007, 9, 1, pp. 19-26.

MOSS P., *Where Is the 'Promised Land'?: Class and Gender in Bruce Springsteen's Rock Lyrics*, in «Geografiska Annaler. Series B, Human Geography», 1992, 74, 3, pp. 167-187.

NASH P., *Music Regions and Regional Music*, in «The Deccan Geographer», 1968, 6, pp. 1-24.

PESSES M.W., *The City She Loves Me: The* Los Angeles *of the* Red Hot Chili peppers, in O. JOHANSONN e T.L. BELL (a cura di), *Sound, Society and the Geography of Popular Music*, 2009, Farnham, Ashgate, pp. 145-160.

PRIVITERA D., *Il Rap e i diritti dei migranti*, in «Geotema», 2016, 50, pp. 70-75.

REVILL G., *Music and the Politics of Sound: Nationalism, Citizenship and Auditory Space*, in «Environment and Planning D: Society and Space», 2000, 18, 5, pp. 597-613.

ROCCA L., *I luoghi sonori nella didattica della storia e della geografia*, in «Ri-Vista ricerche per la progettazione del paesaggio», gennaio-giugno 2013, pp.17-25 (disponibile al link: *http://www.fupress.net/index.php/ri-vista/article/download/17232/16060/*).

SCOTT A.J., *The US Recorded Music Industry: On the Relations between Organization, Location, and Creativity in the Cultural Economy*, in «Environment and Planning A», 1999, 31, 11, pp. 1965-1984.

SHEPHERD J., *Music as Social Text*, Cambridge, Polity Press, 1991.

SMITH S.J., *Soundscape*, in «Area», 1994, 26, 3, pp. 232-240.

THRIFT N., *The Still Point. Resistance, Expressive Embodiment and Dance*, in S. PILE e M. KEITH (a cura di), *Geographies of Resistance*, Londra, Routledge, 1997, pp. 124-151.

VALENTINE G., *Creating Transgressive Space: the Music of Kd Lang*, in «Transactions of the Institute of British Geographers», 1995, 20, pp. 474-485.

VISIOLI T., *Geografia e musica. Spunti operativi e di riflessione a partire dall'antico rapporto di scambi tra uomo, suoni, musica e ambiente*, in «Ambiente, Società, Territorio. Geografia nelle scuole», 2007, 52, 1, pp. 3-7.

WRIGHT J.K., *Terrae Incognitae: The Place of Imagination in Geography*, in «Annals of the Association of American Geographers», 1947, 37, 1, pp. 1-15.

La musica come geo-grafia: rappresentazioni e metafore spaziali fra testi, suoni e melodie

La musica come geografia: suoni, luoghi, territori
E. dell'Agnese, M. Tabusi (a cura di), 2016, SGI, pp. 15-25

ELENA DELL'AGNESE

«IO LO VEDO GRIGIO MA MI DICONO CHE È BLU…»: UN APPROCCIO ECOCRITICO ALLA CANZONE ITALIANA

Introduzione

Il 16 maggio 2015, al Teatro alla Scala di Milano, è stata rappresentata in prima assoluta un'opera di contemporanea del compositore Giorgio Battistelli, dal titolo piuttosto emblematico (*CO2*) e dal contenuto decisamente innovativo in relazione al genere musicale: il cambiamento climatico e l'insostenibilità dei modelli attuali di consumo.

Era forse la prima volta che il libretto di un'opera lirica veniva utilizzato per denunciare i rischi planetari innescati dalle cattive abitudini e dallo stile di vita del sistema industriale (anche se un altro compositore contemporaneo, Philip Glass, aveva già orchestrato la colonna sonora di un celebre film ambientalista, *Koyaanisqatsi*, nel 1982). La presenza di un tema ambientale all'interno di un prodotto musicale non è però nuova; anzi, la connessione fra musica e ambiente è antica e risale forse ai primi tentativi di imitare i suoni della natura con la bocca o con strumenti rudimentali prodotti dagli esseri umani. La connessione fra musica e ambiente, tuttavia, va al di là della semplice imitazione sonora, ed è tanto complessa da essere divenuta oggetto di un vero e proprio ambito di ricerca, l'ecomusicologia. Spesso, alla musica e ai testi che l'accompagnano può essere attribuito il compito di veicolare un messaggio ambientalista; in altri casi, la musica si limita ad esprimere uno stato d'animo, a veicolare una condizione esistenziale, in cui si articola anche la visione dei rapporti fra l'essere umano e l'ambiente che lo circonda. Dopo un breve cenno alla complessa relazione del rapporto fra musica e ambiente, una introduzione all'ambito disciplinare della ecomusicologia e una rapida presentazione relativa all'emergere delle tematiche ambientaliste all'interno della musica popolare, ci si vuole

Licenza Creative Commons:
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

qui concentrare sulla canzone popolare italiana e sulla sua capacità di riflettere l'emergere e l'evolversi di una sensibilità ambientalista nel Paese. A tal fine, la ricerca si focalizzerà sull'analisi dei testi prodotti nell'arco di tempo incluso dagli anni Sessanta al periodo attuale. Oltre ai testi delle canzoni caratterizzate da una chiaro messaggio ambientalista, verranno analizzati, secondo i dettami dell'approccio ecocritico, anche i testi che indirettamente fanno riferimento all'ambiente, per esempio tramite il riferimento a colori. Nello specifico, si misurerà a tal fine la ricorrenza del colore come metafora ambientale.

«La musica è la connessione più diretta con la natura»

«Music is one of the most direct connections to nature»: così scriveva William Gardiner, in un volume del 1838, intitolato *The Music of Nature* (citato da Pedelty, 2012). Il sottotitolo del volume era ancor più esplicativo: «Un tentativo di provare che quanto di appassionato e piacevole vi è nell'arte di cantare, parlare o suonare strumenti musicali deriva dai suoni del mondo animato». La sua tesi, come è stato dimostrato assai più recentemente, non è sbagliata. Infatti, alcune teorie ipotizzano che la mimetica dei suoni naturali sia stata alla base non solamente della prime espressioni musicali umane, ma anche delle prime forme di linguaggio (Gilmurray, 2013).

In effetti, c'è chi sostiene, semplicemente, che il solo ascoltare musica avvicini alla «natura». L'importanza dell'ascolto, nella relazione con il paesaggio, è stata variamente evocata. Secondo Ingold (2005), per esempio, ascoltare l'aria intorno a noi produce un'esperienza di *enwindment*, ossia un senso di «essere nel vento» capace di produrre un potentissimo stimolo di carattere ambientale. Per analogia, Grimley (2011, pp. 397-398) propone la nozione di «ensoundment», o «attunement», come modello per comprendere la relazione del soggetto con il mondo che lo circonda e su questa base analizza un'opera come il *Tapiola*, di Sybelius. Non solo la musica può essere intesa come una imitazione della «natura», ma può tentare di evocarla, o addirittura di rappresentarla. Esiste poi un'analogia fra alcuni generi musicali (come l'improvvisazione jazz) e la musica, perché la «natura» è «disordine», almeno secondo il musicista David Axelrod. Analogamente, John Cage diceva semplicemente «Music is Ecology».

In effetti, le connessioni fra musica e natura possono essere identificate in una molteplicità di modi. Da una parte ci sono la questione estetica e l'arte, che possono offrire suggestioni di carattere ambientale, e la possibi-

lità della musica di comunicare, e quindi di informare e convincere il pubblico, lanciando un messaggio (spesso tramite un testo). Dall'altra, c'è il costo ambientale delle *performances* musicali, dei concerti, o addirittura dei festival e dei grandi raduni rock, che se da un lato possono parlare di ambiente (talora), di pace, e magari anche di sostenibilità, dall'altro rischiano di costituire pratiche assai poco sostenibili (è vero che c'è chi si preoccupa di organizzare tour *eco-friendly*, ma in genere i grandi concerti rock hanno un pesante impatto ambientale, tanto che si calcola che le emissioni di gas serra da loro prodotte costituiscano forse ciò che ha un maggiore impatto ambientale di tutta l'industria musicale; si veda in proposito Connolly, 2016, e, per una analisi specifica dell'impronta ecologica del tour mondiale 360° degli U2, Pedelty, 2012).

In ambito accademico, un'attenzione critica nei confronti della capacità della musica, come di altre forme di cultura popolare, di veicolare un discorso ambientalista, o più in generale, una specifica rappresentazione del rapporto fra umano e non umano (Garrard, 2011), è stata sviluppata soprattutto al di fuori del contesto italiano (ma anche in Italia non sono mancati lavori di analisi critica e di ricostruzione storica, come ad esempio quello proposto da Matteo Ceschi, 2008). In proposito, si è addirittura profilato uno specifico approccio di analisi, per cui si parla di «ecomusicologia»: come specificano Allen, Titon e Von Glahn (2014), l'ecomusicologia è un campo della musicologia, che trae ispirazione dall'ecologia, dall'antropologia, dalla geografia, dalla storia ambientale e letteraria e dall'*ecocriticism*, e che si occupa di analizzare in modi diversi le relazioni che intercorrono fra suono, musica, cultura e mondo naturale.

Il riferimento all'*ecocriticism* è di particolare rilievo, in questo contesto, non solo dal punto di vista teorico, ma anche da quello metodologico. Per *ecocriticism* si intende un orientamento di analisi scaturito da un paio di decenni nell'ambito della critica letteraria, che si prefigge di esplorare la dimensione ambientale e spaziale nella letteratura e nella cultura popolare (si veda dell'Agnese, 2011, 2012, 2014). In particolare, secondo Cheryll Glotfelty (1996, p. XIX), l'*ecocriticism* è lo «studio della relazione fra letteratura e ambiente fisico»: esattamente come «la critica femminista esamina linguaggio e letteratura da una prospettiva attenta al genere, e la critica marxista genera una consapevolezza relativa alle classi economiche e ai modi di produzione nella lettura dei testi, l'*ecocriticism* porta un approccio "centrato sul geo" negli studi letterari». Fra i possibili obiettivi, si pone dunque, sempre secondo Cheryll Glotfelty, quello di analizzare il significato attribuito all'ambiente e alla natura da parte di un determinato autore, in un singolo testo, oppure al-

l'interno di un dato genere letterario, oppure di valutare l'evoluzione del concetto di *wilderness* nel corso del tempo, o ancora di favorire la fertilizzazione incrociata fra studi letterari e altre discipline come storia, filosofia, psicologia, storia dell'arte ed etica, a proposito dell'analisi del tema ambientale.

Ovviamente, questo tipo di analisi incrociata vale anche per la musica e la geografia. Dal punto di vista metodologico, inoltre, l'analisi ecocritica suggerisce di superare il semplice esame del contenuto, andando oltre la trama, per considerare anche il possibile ricorso a forme retoriche e a terminologie che parlino di natura, anche solamente in forma metaforica. Anche se inizialmente utilizzato solo in relazione all'analisi di testi letterari, l'approccio ecocritico è stato poi applicato anche ad altre forme di cultura popolare (Garrard, 2011), come il teatro, la danza, il cinema, dove ha spinto l'analisi anche verso il paesaggio che fa da sfondo all'azione, e alla costruzione visuale, e anche alla musica, dove appunto è stato fatto confluire nel campo della ecomusicologia. Nell'approccio alla musica, l'*ecocriticism* tende a focalizzarsi sui testi musicali, invece che sul sonoro, prendendo in prestito dalla critica letteraria i suoi strumenti analitici (analisi del discorso, semiotica, narrativa, genere…) (Pedelty, 2012). Per questo motivo, poiché la finalità del presente lavoro è l'analisi dei testi delle canzoni italiane, il supporto metodologico verrà fornito proprio dall'*ecocriticism* e dai suoi strumenti «letterari».

«Là dove c'era l'erba»: musica popolare e ambientalismo

Anche se usualmente, quando si pensa a testi musicali caratterizzati da un messaggio ambientalista, il pensiero va, per quanto riguarda gli Stati Uniti, a Woody Guthrie, che negli anni Quaranta del Novecento compose la celebre ballata *This Land is Your Land,* (Pedelty, 2012), e per quanto riguarda l'Italia ad Adriano Celentano e al suo *Ragazzo della via Gluck* (1966), in realtà la presenza di messaggi «ambientalisti» all'interno di un prodotto musicale è assai più lunga. Secondo Richard Kahn (2013), ad esempio, la canzone del 1837 *Woodman! Spare that Tree!*, di George Morris e Henry Russell, deve essere considerata il primo esempio del genere. Sempre secondo Kahn, all'interno del folklore statunitense si riscontra, fra gli anni Trenta e Quaranta del Novecento, una vera e propria proliferazione di canti centrati sul tema del Dust Bowl (come l'altro celebre pezzo di Woody Guthrie, *So Long It's Been Good to Know Yuh*, del 1940, che descrive le grandi tempeste di polvere causate dall'agricoltura intensiva).

La controcultura *beat* degli anni Sessanta, pur se con qualche contraddizione, è stata tuttavia il quadro privilegiato per innescare l'emergere della tematica ambientale all'interno della cultura popolare, e dunque anche all'interno della produzione musicale. Come scrive Ingram (2006-2007), infatti, «Sixties rock music was an electronic pastoral, in which a desire to go back to nature, both rural and wild, interacted, unstably but creatively, with an apparently contradictory embrace of the American technological sublime» (Ingram, 2006-2007, p. 2). In seguito, il tema è stato portato avanti sia da cantautori «alternativi» come Bob Dylan e Joni Mitchell, sia da gruppi più *mainstream* come i Beach Boys (Carter, 2013). Successivamente, autori celebri quali Neil Young, Michael Jackson (*The Earth Song*, 1995) o Tracy Chapman, e gruppi come i Talking Heads (*Nothing but) Flowers*, 1988), o i Pearl Jam (*Whale Song*, 2003) hanno dedicato la loro attenzione al tema, sino a quando, nel 2007, è stato organizzato sul tema anche un mega evento, come *Live Earth*, una sorta di maratona musicale, articolata su una serie di concerti, organizzati in otto città, distribuite nei cinque continenti, al fine di sollecitare la sensibilità planetaria sul tema del cambiamento climatico. In seguito, la questione ambientale, un po' come tutte le tematiche di protesta sociale, è divenuta appannaggio soprattutto della produzione rap e hip hop (Rosenthal, 2006).

Analogamente, anche in Italia i temi ambientalisti sono stati affrontati dalla canzone popolare a partire soprattutto dagli anni Sessanta e i primi anni Ottanta. A parte *Il ragazzo della via Gluck* di Adriano Celentano, del 1966, celebre elegia della trasformazione urbana di un quartiere «dove c'era l'erba», fra i pezzi più celebri di quel filone vi sono: *Proposta* (1964) dei Giganti, che al messaggio pacifista univa quello ambientalista («Mettete dei fiori nei vostri cannoni perché non vogliamo mai nel cielo molecole malate, ma note musicali che formano gli accordi per una ballata di pace, di pace, di pace»); *Il vecchio e il bambino*, del 1972, di Francesco Guccini, similmente antinucleare e di conseguenza congiuntamente pacifista e ambientalista; poi *Ci vuole un fiore* (1974) di Sergio Endrigo; *Eppure soffia* (1976) di Pierangelo Bertoli e *Nisida* (1982) di Edoardo Bennato, oppure *Oh marinaio* (1993) di Gianna Nannini, dove, accanto ai pezzi musicali volutamente focalizzati sul messaggio ambientalista, lo stesso arrangiamento include una campionatura di suoni tratti dal contesto naturale. Successivamente, la questione ambientale è stata toccata in modo diretto solo da alcuni pezzi «minori» di interpreti *mainstream* (come *Mal di Terra*, 2007, di Giorgia, o *Sorella Terra*, 2008, di Laura Pausini), oppure da pezzi di rapper «di nicchia» come Zanko o gli Assalti Frontali.

«Ma che colore ha…?»: un approccio ecocritico all'analisi dei testi

Al di là del messaggio esplicito, tuttavia, l'approccio ecocritico suggerisce di prendere in esame anche l'esistenza di una sensibilità ambientalista, verificando se, all'interno di un testo, esistano espressioni linguistiche o retoriche che abbiano attinenza, in modo diretto o indiretto, con l'ambiente. Per esempio, si può fare riferimento alla presenza di metafore («come un girasole giro intorno a te/che sei il mio sole anche di notte», *Girasole*, 1999, cantata da Giorgia), oppure di termini che in qualche modo possono essere riferiti all'ambiente, come ad esempio aggettivi o i termini cromatici, come avviene con il «blu» di *Volare* (1958) di Domenico Modugno, con il «soffitto viola» de *Il cielo in una stanza* (Paoli, 1961), o con *C'è un grande prato verde* (1967), sino all'*Azzurro* (1968) di Paolo Conte, alle *Montagne verdi* (1972) di Marcella. Talora direttamente riferiti alla rappresentazione, elegiaca, di tratti paesaggistici o ambientali («Cielo grigio su, cielo grigio su, Foglie gialle giù, foglie gialle giù, Cerco un po' di blu dove il blu non c'è», come cantavano i Dik Dik nel 1966, nella versione italiana di *California Dreamin'*, 1965, Mamas and Papas) ([1]), i colori sono spesso usati anche in modo simbolico, all'interno di riferimenti al contesto ambientale o meteorologico, per indicare, in modo indiretto, uno stato d'animo (come *Una giornata uggiosa*, nella canzone che dà il titolo al paragrafo, del 1980, di Mogol e Battisti, dove per l'appunto nel ritornello ricorre la doppia domanda, sinestesica, «ma che colore ha una giornata uggiosa/ma che sapore ha una vita mal spesa»).

Come esemplificato dal testo di Mogol (da questo e dalla moltitudine di testi colorati dello stesso paroliere, dove, per parlare d'amore, si citano fiori rosa, mare nero, acqua azzurra ecc.)., un aggettivo cromatico può spesso essere usato all'interno di un riferimento ambientale, in senso metaforico. Tuttavia, la metafora può essere indicativa anche di una sensibilità nei confronti dell'ambiente. Per verificare se, a parte il saltuario desiderio di veicolare un messaggio ambientalista, la canzone italiana sia, o sia stata, veicolo di una sensibilità nei confronti dell'ambiente, e se questa sensibilità sia variata nel corso del tempo, si può perciò tentare di analizzare, a titolo esemplificativo, la ricorrenza di termini cromatici all'interno dei testi, in riferimento ad immagini e a metafore di carattere paesaggistico/ambientale.

(1) Nella versione originale, il testo dice «All the leaves are brown / And the sky is grey / I've been for a walk / On a winter's day»; nel testo italiano, invece, si può notare l'introduzione di un terzo colore, il blu, inserito, dopo il grigio del cielo e il giallo delle foglie, senza fare riferimento specifico ad un oggetto ambientale, e quindi recepibile anche in senso metaforico.

Nel presente lavoro, l'analisi dei testi, tramite una banale procedura di *content analysis*, è stata condotta con il supporto del sito *www.lyrics.com* ([2]), che offre un ampio panorama di testi musicali e la possibilità di analizzare la ricorrenza di termini ed espressioni verbali. Tuttavia, il sito, alimentato da *editors* volontari secondo una procedura analoga a quella di Wikipedia, non offre una banca dati completa, sia per quanto riguarda la quantità dei testi, sia per quanto riguarda la loro distribuzione temporale ([3]). L'analisi si è focalizzata sulla frequenza di riferimenti cromatici ai tre colori primari (giallo, rosso, azzurro), al colore simbolo dell'ambientalismo per eccellenza (il verde), e due colori usati sia per indicare uno stato d'animo, sia un carattere ambientale (come il grigio e il nero), suddividendoli per decennio.

Giallo (gialla, gialli, gialle)	1960/70	cartello	
	1970/80	dita	sole
	1980/90	taxi, camion, casse	rosa
	1990/2000	semaforo (2), shampoo, vestito, colore, capelli, dita	estate, foglie
	2000/2010	dita (2), occhi (2), mocassini, pelle, catarro, gualdrappa, lampeggiatore (2)	fiume, luce (3), sole, fiori
	2010+	euro, oro (2), pelle (2), faccia, occhi, taxi, pennarello, libro	sole (5), acqua, stelle (2), casa, luci, pappagalli
Azzurro (azzurra, azzurri, azzurre)	1960/70	occhi	mare
	1970/80	pomeriggio, occhi (3), età, tenda	mare, acqua, fiumi, cielo (2)
	1980/90	accappatoio, occhi (2)	cielo (3), mare, estate, fiori, ali, pianure
	1990/2000	occhi (2), bocca	cielo (4), fiori, albe, mare, notte
	2000/2010	principe, occhi, lacrime	cielo (4), mare (3), spazio, cosmo, sale, luce, acqua, luna
	2010+	pomeriggio (2), bandiera, squadra	cielo (6), prati, acqua, costa, strade
Rosso (rossa, rosse, rossi)	1960/70	amore, vestito, donna, pelle, macchina	cielo, petalo, papaveri, ciliegi
	1970/80	===	sole, tramonto, rosa, nuvola, peperoncini
	1980/90	generica «emozione», labbra, diavolo, semaforo	rosa, Bologna

(2) Il sito si definisce come «The Web's Largest Resource for Music, Songs & Lyrics».

(3) Poiché viene costantemente aggiornato, ovviamente il sito non offre neppure risultati stabili nel tempo. I dati utilizzati in questo lavoro sono stati calcolati sulla base dei testi presenti nel dicembre del 2016.

	1990/2000	generica emozione (7), cuore (2), semaforo (2), chitarra (2), mantello, unghie, shampoo, gatto, cuscino, donna, bandiera, stop	sole, mare, rosa (3), fiore, fragole, pomodoro, porta, sabbia, coralli
	2000/2010	amore, gatto, colore, generica «emozione», sesso, semaforo (6), cerchio, R/N (2), naso, sangue (4), vino, bollino, cappuccetto, rosso antico, conto, sonorità, capelli, croce (2), maglietta, occhi (3)	tramonto, sole, mare, terra (2), mela, rosa
	2010 +	punto, cerchio, filo (3), linea, zona, bocca, vino (2), inferno, vestito, cappello, semaforo (2), sangue (2), conto (3), generica «emozione», occhio (2), cappotto, pillola	rosa (2), garofano, fuoco, polvere (2), cielo, tramonto, Marte, terra
Verde (verdi)	1960/70	occhi	prato (2), generico «ambiente» (2)
	1970/80	calze	oceano, erba, campo, piantina, generico «ambiente» (2), acqua, ombre
	1980/90	occhi (2)	
	1990/2000	occhi (4), cucciolotto, oro, pelle, colore, vestito, semaforo	generico «ambiente» (4), erba (2), serpe, valli, campi, alberi, pietre, prati
	2000/2010	coniglio, edicola, tavoli, semaforo	prato (2), Capo, mela
	2010 +	occhi (2), semaforo (2), fumo 82), conto in banca (2), bile, euro, parcheggio, fogli	erba (3), generico «ambiente» (3), prati, paesaggi, terre, spazi
Grigio (grigia, grigi, grigie)	1960/70	occhi	cielo, foschia
	1970/80	---	piazza, fiume
	1980/90	tempo, tailleur, lenzuolo, luci	mondo
	1990/2000	gatto, pizzetto, zona, baffi	mondo, fiore, muro, generico «ambiente», cielo (2), mattino, marciapiede, città (2), strade, nebbia, giorni
	2000/2010	topo, istante	cielo (5), cemento, generico «ambiente», fumo, giornata, mattina
	2010+	divano, sfumature (2), amore, realtà, esistenza, materia, occhi	fumo, cielo (3), cemento, tempo, generico «ambiente», vista, strade, nuvole
Nero (nera, neri, nere)	1960/70	macchia, sguardi, scritta,	continente
	1970/80	vestito, letto, umore, scritta, perle, artigli	fumo, mare
	1980/90	mostro, mantello, B/N (2), uomo, gonna, riga, scarpe, calze, casse, occhi	mare, notte, nuvole, giornate
	1990/2000	pelle (2), faccia, occhi, tristezza, generica «emozione» (6), cuore, sguardo, gatti (2), B/N (4), vestito (2), uomo, ritmo, macchia, anima, sudore, signora, donna, maglietta, calze	sporco, seme, cielo (4), notte (4), asfalto, rocca, montagna, rosa, onda, luce, spiagge, muri, uccelli, corvo, aironi
	2000/2010	pallina, lavoro, denaro, lavoro (3), stanza, colore, punto, mistero, amore, uomo (3), donna, parenti, camicie, pantaloni, scarpe, cintura, occhi (3), capelli (4), pelle, pelo, B/N (6), R/N, sudario, mano, periodo, demone, emozione «generica», rabbia, Cayenne, Mercedes, guardarobiera, uniforme	cielo (4), notte (2), fuoco, mare, vuoto, zebre, caimano, stagione, riva, aria, acqua, Africa

Nostra elaborazione su dati *www.lyrics.com*

Ovviamente, dati i limiti del corpus testuale di riferimento, i risultati ottenuti sono solo indicativi e le frequenze temporali sono falsate dal fatto che i testi di canzoni recenti sono molto più numerosi di quelli di canzoni meno recenti. Tuttavia, se ciò impedisce di analizzare l'andamento di un colore in quanto tale, non impedisce di effettuare un confronto fra i diversi colori. Non si può perciò non notare innanzitutto come, in generale, il giallo e l'azzurro presentino una frequenza limitata, come il verde sia relativamente costante (il che significa che proporzionalmente si riduce, dato l'aumentare della base dati) e come cresca invece la frequenza del rosso. Per quanto riguarda i decenni, il periodo degli anni Novanta del Novecento sembra invece essere quello maggiormente segnato da una sensibilità diretta o indiretta nei confronti dell'ambiente, data la frequenza dell'aggettivo verde in riferimento a termini positivi, e dei termini grigio e nero in senso negativo. In generale, deve essere comunque sottolineato che i colori della canzone italiana sembrano incupirsi; il grigio, quasi assente, moltiplica le ricorrenze; il nero, sporadico negli anni Sessanta e Settanta, viene citato tanto da essere quasi ossessivo. E viene riferito con frequenza anche al contesto ambientale.

«Io lo vedo grigio ma mi dicono che è blu» (4)

Complessivamente, tirare delle conclusioni è difficile, in quanto è difficile attribuire un significato univoco ad un colore. Come scrive Wittgestein (1950), «il concetto puro di colore non esiste», in quanto quando ci riferiamo ad un colore talora parliamo di un materiale o di un oggetto, talora semplicemente di una luce; inoltre «Se ci chiedono: "che cosa significano le parole rosso, blu, nero, bianco?" possiamo certo indicare immediatamente degli oggetti di tali colori. Ma la nostra capacità di spiegare il significato di queste parole non si spinge oltre».

In effetti, il significato attribuito ad un colore può variare nel corso del tempo e, soprattutto, fra diverse culture. Tuttavia, nel quadro culturale occidentale, non è difficile attribuire un significato pessimistico a colori come grigio e nero (tristezza e lutto), un significato connesso alle emozioni e alla sessualità al rosso (labbra, bocca, cuore, sangue) e un significato «ambientalista» al verde (mentre per altri colori come il giallo e l'azzurro sono banali gli accostamenti con il sole, con il cielo, con il mare).

(4) Fedez, *L'isola che non c'è*, 2013.

L'analisi della ricorrenza di immagini cromatiche, all'interno dei testi delle canzoni analizzate, suggerisce la presenza di una sensibilità (anche solo estetica) nei confronti della dimensione ambientale, soprattutto negli anni Novanta del Novecento; in seguito, insieme alle canzoni di messaggio ambientalista, sembra essersi attenuato anche il desiderio di celebrare la bellezza del paesaggio e dei suoi colori. Prevalenti sono diventati, anche se in relazione a dettagli della persona (pelle, occhi, capelli), dell'abbigliamento (scarpe, calze, abiti), o della quotidianità (casco, ma anche lavoro e denaro), i riferimenti al «nero». O al grigio, anche se talora (in questo caso il riferimento non è casuale), da concepirsi in «cinquanta sfumature».

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ALLEN A.S., J.T. TITON e D. VON GLAHN, *Sustainability and Sound: Ecomusicology Inside and Outside the Academy*, in «Music & Politics», 2014, 8, 2, pp. 1-27.

CARTER D., *Surf Aces Resurfaced: The Beach Boys and the Greening of the American Counterculture, 1963-1973*, in «Ecozon@», 2013, 4, 1, pp. 44-60.

CESCHI M., *Green Rock. Musica ed Ecologia negli Stati Uniti da Bob Dylan a Bruce Springsteen*, Milano, Cuesp, 2008.

CONNOLLY M., J. DUPRAS e C. SÉGUIN, *An Economic Perspective on Rock Concerts and Climate Change: Should Carbon Offsets Compensating Emissions be Included in the Ticket Price?*, in «Journal of Cultural Economics», 2016, 40, 1, pp. 101-126.

DELL'AGNESE E., *Cinema e ambiente. Ecocritism e geografia (eco)critica*, in E. DELL'AGNESE e A. RONDINONE (a cura di), *Cinema, ambiente, territorio*, Milano, Unicopli, 2011, pp. 13-31.

DELL'AGNESE E., *«La strada» inversa: geografia eco-critica, paesaggio e discorso ambientalista nella letteratura distopica e post-apocalittica*, in «Bollettino della Società Geografica Italiana», 2012, pp. 541-562.

DELL'AGNESE E., *Post-apocalypse Now: Landscape and Environmental Values in The Road and The Walking Dead*, in «Geographia Polonica», 2014, 87, 3, pp. 327-341.

GARRARD G., *Ecocriticism*, Londra e New York, Routledge, 2004 (2ª ed. 2011).

GILMURRAY J., *Ecoacoustics. Ecology and Environmentalism in Contemporary Music and Sound Art*, paper in *http://www.academia.edu/2701185*, 2013.

GLOTFELTY C., *Introduction*, in C. GLOTFELTY e H. FROMM (a cura di), *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, Athens, The University of Georgia Press, 1996, pp. XV-XXXVII.

GRIMLEY D.M., *Music, Landscape, Attunement: Listening to Sibelius's Tapiola*, in «Journal of the American Musicological Society», 2011, 64, pp. 394-398.

KAHN R., *Environmental Activism in Music*, in J. EDMONDSON (a cura di), *Music in*

American Life: The Songs, Stories, Styles, and Stars that Shaped Our Culture, Santa Barbara, ABC-CLIO, 2013.

INGOLD T., *The Eye of the Storm: Visual Perception and the weather*, in «Visual Studies», 2005, 20, 2, pp. 97-104.

INGRAM D., *«Go to the forest and move: 1960s American Rock Music as Electronic Pastoral*, in «49th Parallel», 2006-2007, 20, pp. 1-16.

PEDELTY M., *Ecomusicology: Rock, Folk and the Environment*, Philadelphia, Temple University Press, 2012.

ROSENTHAL D.J., *Hoods and the Woods: Rap Music as Environmental Literature*, in «The Journal of Popular Culture», 2006, 39, 4, pp. 661-676.

WITTGESTEIN L., *Osservazioni sui colori*, Torino, Einaudi, 1950.

Abstract

Popular music has been a vehicle for environmental messages at least since Woody Guthrie composed, in the Forties of the Twentieth century, a song which became one of the most famous in the history of the United Stated, *This Land is Your Land*. If counterculture of the Sixties and Seventies (with artists like Bob Dylan, or Joni Mitchell) strongly felt about it, the environmental concern kept in popping up also later, both in the recordings of big pop stars like Michael Jackson, Pearl Jam, or the Linkin 'Park, and in those of much less famous rappers and hip hop bands. Similarly, environmental issues emerged in Italian commercial music in the Sixties and in the Seventies (with artists like Adriano Celentano, Sergio Endrigo, or Pierangelo Bertoli), but remained a topic also later, both in the productions of famous singers like Giorgia, or Laura Pausini, and in those of minor rappers like Zanko or Assalto Frontale. As suggested by the «ecocritical approach», however, a text does not articulate environmental concerns only if it conveys an explicit message; on the contrary, an «environmental aestetic», may be uttered also by the presence of linguistic expressions referred to the environment, or by the symbolic use of cromatic adjectives, denoting an appreciation, sometimes elegiac, of the landscape. Applying «content analysis» to the lyrics filed in the website *Lyrics.com*, the paper is aimed at evaluating the presence of an environmental sensibility in the texts of Italian pop songs, as expressed by cromatic adjectives and environmental metaphors.

La musica come geografia: suoni, luoghi, territori
E. dell'Agnese, M. Tabusi (a cura di), 2016, SGI, pp. 27-38

ALESSANDRA BONAZZI

L'*ARTE DELLA FUGA* E L'*IDEA DEL NORD*: GLENN GOULD E IL CONTRAPPUNTO CARTOGRAFICO DEL PAESAGGIO ARTICO

G.G.: *Please don't misunderstand, I'm touched by your concern. It's just that, in the immortal words of Mr. Vonnegut's Billy Pilgrim, «I'm not ready yet».*
g.g.: *In that case, Mr. Gould, in the immortal words of Mr. Vonnegut himself, «So it goes»* [GGR, *Glenn Gould Interviews Glenn Gould about Glenn Gould*].

It is this fascination […] which links all the practitioners of fugue into an unorganized but very genuine guild of spirit. This guild counts among its member those skeptical natures who are uncomfortable without the shelter of a discipline which is to some degree susceptible of proof. […] And then […] fugue arouses some primeval curiosity which seeks to uncover […] the secret of those still, desert places which hold the clues to man's destiny but which predate all recollection of his creative imagination [GGR, *So You Want to write a Fugue?*].

Alcune precisazioni

«My Arctic bluff has finally been called by Mother CBC, no less». Così Glenn Gould si riferisce a ciò che di lì a qualche mese sarebbe diventato *The Idea of North*, il primo esempio di radio contrappuntistica il cui soggetto, l'immaginazione geografica dei *North West Territories*, prende forma tra le rigorose linee vocali dell'arte della fuga – la sola che inviti a disegnare una «mappa tonale» per i «vagabondaggi» del soggetto. Per questa via, il «luogo della scoperta è per definizione la fuga, nella quale si può esprimere l'indicibile», circoscrivere e approfondire il «problema del momento» (Gould, 1987b, pp. 16-17). Basterebbero queste brevi considerazioni a segnalare sul

Licenza Creative Commons:
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

piano della forma la congruità tra il tema della composizione e la pratica della sua scrittura fugale, e su quello del significato la consonanza tra l'indeterminatezza di una disincarnata idea del Nord e il suo ancora indefinito corrispettivo geografico. Detto più semplicemente, la fuga che articola *The Idea of North* «prende come punto di partenza il terrore dell'assenza di forma» (Rae, 2009, p. 26; Gould, 1987b, p. 17) e, procedendo punto per punto, termina rendendo disponibili all'immaginazione geografica canadese quei *North West Territories* ancora in attesa di un nome.

Nella composizione il contrappunto prende il via da un fondamentale punto, quello individuato dall'incrocio della linea verticale del «commento metaforico» sul Nord (Gould, 1987c, p. 325) con l'orizzontale linea metonimica (latitudine) del silenzioso biancore artico. E lì trova posto il tema dell'intera composizione. Con le parole di Gould: «It was a program about the Canadian North, ostensibly. What it was really about, as a friend of mine kindly said, was "the dark night of the human soul". It was a very dour essay on the effects of isolation upon mankind» (Caws, 2013, p. 40). Qui si cercherà allora di mettere alla prova l'ipotesi che in *The Idea of North* il silenzioso spazio geografico sia catturato dalle linee proiettive della scrittura fugale per indagare non soltanto la *notte buia dell'animo umano* – problema che già assillava il geografo Kant – ma anche il «problema del momento»: come costruire una mappa in assenza di punti fissi e di marche territoriali e poter dire finalmente l'indicibile. Dunque, in perfetta coerenza con la moderna tradizione geografica, l'immaginazione del Nord ha funzionato anche per Gould come un'irresistibile *terra incognita* da trasformare in un modello (documentario) sonoro, il cui rigore e razionalità potessero orientare e dare forma al minimalista e vuoto paesaggio artico. Ma non si tratta soltanto di questo. Il contrappunto radiofonico svolge ciò che i logici chiamano «caso borderline» o «vaghezza», assenza di immagine chiara e presenza di predicati vani. La vaghezza è indecisione semantica: «vaghezza e precisione sono caratteristiche che possono appartenere solamente a una rappresentazione. […] Esse hanno a che fare con la relazione tra una rappresentazione e ciò che è rappresentato. Al di fuori della rappresentazione […] non può esserci né vaghezza né precisione» (Moruzzi, 2012, p. 91).

Questa relazione appartiene alla geografia là dove fa i conti con l'efficacia delle proprie rappresentazioni e con la posizione del proprio punto di vista, così come a *The Idea of North* quando le linee della fuga danno voce all'indeterminatezza che il soggetto della fuga rappresenta per i canadesi. Qui la tensione tra scrittura fugale e realtà del Nord sta in quell'esile soglia tra posizione, significanti sonori e significato ancora muto della terra, nell'in-

crocio tra metafora e metonimia. Perciò la riconosciuta indeterminatezza che affligge *The Idea of North* (1) dipende dal suo essere, sul piano della logica, il preciso contrappunto e fuga di quella frontiera artica che sfida il praticante cartografo Gould a partire: *Going North*. Così la questione del rapporto tra musica e territorio sta nel contrappunto tra le rigorose linee che compongono la mappa (tonale) e il piano rigoroso della frontiera artica. E ciò che si rileva è quello che Gould chiama *bluff*, definizione che, secondo l'etimo cinquecentesco, significa esattamente piano.

Il territorio musicale

Vediamo allora il primo dei due termini: musica. Glenn Gould opta per la fuga, essendo questa non una «cosa» ma un «processo», non semplicemente una «forma» ma una «tessitura», la cui composizione sopporta significati plurimi. Dal «latino 'fuga', da *fugere*, *to flee*; arriva in inglese attraverso il francese da *escaper/eschaper* […] *escape*, XVI sec., è derivato a sua volta dal volgare *excappare*, *ex-out of* + cappa (mantello) […] *Escape* indica l'evasione» (Saglietti, 2014, p. 187): quella personale di Gould ma, a farvi caso, anche quella tecnica del moderno dis-velamento cartografico che ogni scoperta presuppone. Questa affinità originaria si rafforza non appena Gould elenca alcuni dei tratti propri del procedimento e della scrittura fugale. Entrambi nati «un secolo prima che Cristoforo Colombo facesse vela verso occidente» (Gould, 1993, p. 388) e formalizzati all'inizio del Rinascimento, sorprendono per la loro straordinaria durata, dimostrando così che «che certi procedimenti tipici della sua struttura sono radicati nella coscienza dell'uomo moderno, sotto l'aspetto acustico come sotto quello psicologico» (*ibidem*, p. 393). La forma della fuga non amministra «isole di contrasto e temperamento, isole che rivelano una autosufficienza quasi completa», ma aree circoscritte – «disegni lineari semiautonomi» – mantenute a una densità costante secondo il principio dell'espulsione di ogni conflitto (*ibidem*, p. 399). Inoltre la pratica della fuga è regolata dall'idea di un movimento lineare e incessante che suggerisce un percorso armonico «ardito» e «soggettivo». L'esito è una musica orizzontale che procede per linee di pari dignità e accordate mediante un ri-

(1) La difficoltà di definire *The Idea of North* ha avviato un dibattito le cui linee sono ben riassunte da Anthony Cushing nel suo *Glenn Gould and 'Opus 2': An Outline for a Musical Understanding of Contrapuntal Radio with Respect to The Idea of North* (Cushing, 2012). Sull'ambigua collocazione di quest'opera, si veda anche Friedemann (2005).

goroso contrappunto, mentre è la minuziosa misurazione e articolazione di ogni singolo momento che rende la fuga molto simile a una conoscenza formale definitiva. Come scrive Edward Said: si tratta dell'arte di «ordinare totalmente i suoni, di gestire integralmente il tempo, di amministrare minuziosamente lo spazio (musicale), è l'ossessiva vocazione al controllo della materia musicale» (Said, 2008, p. 5). E, sostiene Gould, le «modalità matematiche spietatamente egocentriche» esprimono la ragione che ordina la forma dei cosiddetti spunti tematici (Gould, 1987e, pp. 234, 236, 239). Nessuna sorpresa, allora, se i praticanti della fuga (musicale e geografica) condividono il medesimo paradigma proiettivo.

Il secondo termine, territorio, è l'area tematica (*North West Territories*) che il contrappunto e le linee della fuga tentano di circoscrivere e mettere in forma in occasione del centenario del *British North American Act* (1867). Geograficamente si estendono tra la Baia di Hudson e lo Yukon, politicamente acquisiscono valore strategico negli anni successivi al secondo conflitto mondiale e durante la Guerra Fredda. In maniera progressiva i canadesi del Sud prendono coscienza del significato geopolitico, economico e sociale di quegli incerti territori a Nord, mentre il Governo tenta di stabilire orientamento e forma a una frontiera potenzialmente dotata di significati molteplici e tutti ugualmente legittimi sul piano del valore ([2]). Sul piano estetico Gould, quasi allo scadere del centenario, ritraduce nella geografia immaginaria e nell'universo discorsivo canadese quella terra ostinatamente *incognita*, riflessa nell'indeterminatezza silenziosa dell'immagine romantica del Nord. Indeterminatezza che, a farvi caso, dipende dalla posizione culturale e politica di chi tenta di stabilirne un'immagine definitiva (Mantere, 2005).

Ora che i termini del *bluff artico* sono stati indicati, è necessario tentare una genealogia di quel territorio musicale la cui cifra stilistica, secondo Said, inerisce all'anomalia, all'eccentricità, all'assoluta novità (cfr. Said, 2008, p. 5). Tuttavia alcuni punti sono già noti, e li si può opportunamente rilevare a co-

(2) Nel 1967 il Governo Federale rifiutava ancora non solo di cambiare lo status dei *Territories* in quello di Stato, ma anche di conferire loro un nome ufficiale. La questione si pone con forza in occasione del centenario, anticipata qualche anno prima dal primo ministro Louis St. Laurent che, nel 1953, creò il *Department of Northern Affairs*. Come lo stesso ministro ebbe modo di dire, «we have administered these vast territories of the north in an almost continuing state of absence of mind» (cfr. Friedrich, 1989, p. 173). Nel 1958 l'attenzione aumenta e John Diefenbaker, l'allora primo ministro in carica, dichiara: «I see a new Canada not oriented east and west, but looking northward, responding to the challenges of that Hinterland, its energies focused on the exploration and exploitation of the Arctic – a Canada of the North». È a partire da quell'anno che il Nord diventa luogo di importanti investimenti pubblici, oggetto di ricerca, spazio di applicazione di programmi educativi, sanitari e di pianificazione sociale: di sistematica colonizzazione (cfr. Hjartarson, 1996; cit. p. 69).

stituire una sorta di viatico iniziale. Il primo segnala la consonanza tra la ragione che accorda le linee musicali della composizione fugale e quella che regola la proiezione cartografica – entrambe presupponendo la tecnica di un soggetto che procede in maniera inflessibile e lineare. Il secondo evoca la dimensione sonora della scrittura fugale. Ascoltare le linee vocali che si muovono costantemente in avanti e verso il futuro rivela tutto il fascino del modello proiettivo che ha spinto i geografi a fughe immaginarie e a voli dello sguardo. Il terzo punto si riferisce invece alla congruità di tale procedimento rispetto ai *North West Territories*, poiché esso modula il limite della frontiera – l'assenza di forma – con il proprio essenziale contrappunto di partenza: limitare il terrore dell'assenza di forma. Il quarto rimanda al piano esistenziale di Gould: «the idea of the north – began to serve as a foil for other ideas and values» (Gould, 1987a, p. 391)

La forma di Idea of North

Commissionato dalla CBC Canadese nel 1967, *The Idea of North* va in onda quasi allo scadere dell'anno: il 28 dicembre 1967. Gould conia la definizione di radio contrappuntistica in risposta a una certa critica che insisteva nel definire «aleatorio» il *docudrama*, dimostrando di non aver compreso la rigorosissima disciplina compositiva che tecnicamente ne amministrava la forma e il significato (Gould, 1987d, p. 457). Il piano, come si legge nell'*Introduzione* e nelle *Conversazioni* con Tim Page e John Jessop, prevedeva l'intervista di un certo numero di persone che per scelta avevano vissuto e lavorato al Nord: perché «qualcosa succede alle persone che vanno a nord. Diventano in effetti filosofi», e non si tratta esclusivamente di una faccenda di latitudine. La scelta degli intervistati obbedisce a precisi criteri compositivi. Gould è alla ricerca di cinque caratteri precisi (*questing spirits*): un'entusiasta (Marianne Schroeder, infermiera), un cinico (Frank Vallee, sociologo), un burocrate (Robert Phillips, funzionario governativo), e un idealista (James Lotz, geografo e antropologo) ([3]). Il quinto invece è «someone whose experience of the north effectively encompassed all of these position, who was at

(3) Gould non scrive né dichiara mai in che modo si sia messo in contatto con i cinque protagonisti. Otto Friedrich riporta la testimonianza di uno dei personaggi, Robert Phillips, che racconta di come sia stato contattato una domenica pomeriggio da «un certo Mr Gould dalla CBC», e della conversazione avuta durante una pausa dell'intervista: «Lei è per caso parente di Gould, il pianista?» (cfr. Friedrich, 1997).

once a pragmatic idealist, a disillusioned enthusiast» (Gould, 1987a, p. 392), cioè Wally MacLean, topografo in pensione della Canadian National Railroad (CNR), al quale spetta l'esclusivo ruolo di narratore. Lo schema che determina il contenuto delle singole interviste sottopone i personaggi alle medesime domande, così da ottenere differenti risposte al comune «problema del momento» (4). Sulle modalità delle interviste e l'attento montaggio dei contenuti è lo stesso Gould a precisare:

> They did not at any time during the making of «North» have occasion to meet, and whichever dramalike juxtaposition came about were achieved through some careful after-the-fact work with the razor blade on tape and not through any direct confrontation among our characters. Indeed, one of the five – Wally MacLean – was restrained by a caprice of editing from all confrontation except with his own poetic vision of the north and with the last movement of Sibelius's Fifth Symphony [1987a, p. 393].

Si tratta insomma di separatezza, registrazione oggettiva delle singole voci, scrupolosa selezione dei contenuti in vista della ricomposizione tematica. Nel pieno rispetto delle regole del contrappunto e della fuga, ciascuna risposta, ovvero ciascuna linea melodica e semantica, gode della medesima dignità e valore. Gould ne computa l'intreccio dentro un'immaginazione geografica complessiva, affidandone poi l'esecuzione al sapere puntuale del topografo. Tuttavia è a causa di un'assenza programmatica di tempo che si deve una simile composizione. Racconta Gould che, nelle prime fasi del lavoro, l'idea era organizzare il materiale delle cinque interviste in cinque singoli episodi sul Nord, con la sporadica intersezione, in forma di commento, delle voci degli altri personaggi. Ma cinque settimane prima dell'andata in onda, Gould decide di smontare gli episodi e ricomporli in un unico «arazzo», una tessitura di storie che costituisse un autentico intreccio di scene in un unico documentario. Così, il problema diventa quello della forma del programma – abbozzato e poi costruito su singole narrazioni – dove *forma* sta per i sessanta minuti previsti per il documentario radiofonico. Gould stabilisce il taglio della scena sui media, arrivando tuttavia a settantaquattro minuti: quattordici di troppo. È qui che il contrappunto radiofonico prende forma: «Look, we really could hear some of these people speaking simultaneously – there is no particular reason why not» (Gould, 1987a, p. 393; 1987d, pp. 375-376). L'idea è dare ai cinque personaggi un luogo dove

(4) È opportuno precisare che Gould non pone mai questioni di natura tecnica né finalizzate alla conoscenza di dati o elementi concreti.

esprimere simultaneamente differenti approcci, reazioni e sentimenti rispetto al Nord. Gould sceglie il Muskeg Express e un personaggio fittizio cui agganciare i monologhi di Wally MacLean, mentre nei vagoni le conversazioni hanno luogo nel movimento incessante segnalato dallo sferragliare del treno sui binari, il cui moto continuo raccorda le linee melodiche e semantiche che entrano simultaneamente nello spazio sonoro, in un abile calcolo contrappuntistico dei volumi.

In cinquantotto magistrali minuti e cinquantanove secondi, si svolgono epilogo, introduzione, cinque scene e prologo ([5]). Tecnicamente, un contrappunto che celebra le possibilità fugali della parola, accordando le linee melodiche dei personaggi e il loro contenuto semantico. Ogni linea manifesta un personale problema e un personale motivo d'ansia, e ciascuna propone un ventaglio di soluzioni più o meno efficaci, collegabili alle principali proposte tematiche del brano. Così che, come prescritto dalla disciplina armonica della fuga, ogni punto di vista dà il proprio contributo all'idea tematica che è alla base della struttura, delineando una mappa tonale orizzontale (e un sistema semantico armonico) rigorosamente irresistibile.

Il contrappunto cartografico del paesaggio artico

Dopo i primi tre minuti di quella che si presenta tecnicamente come un trio sonata che intreccia i discorsi di Marianna Schroeder, Robert Phillips e Frank Vallee, si ascolta l'*Introduzione* di Gould:

> This is Glenn Gould and this program is called The Idea of North. I've long been intrigued by that incredible tapestry of tundra and taiga which constitutes the arctic and subarctic of our country. I've read about it, written about it, and even pulled my parka once and gone there. Yet like all but a very few Canadians I've had no real experience of the North. I've remained, of necessity, an outsider. And the North has remained for me, a con-

(5) L'Epilogo si apre e si chiude con il pianissimo di Marianna Schroeder che descrive il paesaggio di Coral Harbour e Southampton Island. Nell'Introduzione Gould offre una breve spiegazione delle ragioni del documentario e una veloce presentazione dei personaggi. La prima scena ha per tema le prime esperienze di vita al Nord; la seconda esplora il paradosso dell'estremo isolamento e assoluta assenza di privacy che regola il quotidiano. Nella quarta, che si svolge nel vagone ristorante, si ragiona sul rapporto tra «Eskimo» e canadesi in termini che potrebbero appartenere a un qualunque saggio di critica coloniale. La scena finale svolge il tema delle possibilità future dell'Artico. L'epilogo ricompone tutte le linee e i temi in un'unica cornice di senso. Per un'attenta analisi della forma, si veda Cushing (2012).

> venient place to dream about, spin tall tales about, and, in the end, avoid. […] Several years ago I went north aboard a train known affectionately to Westerners as the Muskeg Express – Winnipeg to Fort Churchill – 1,015 miles, two nights, one day, four double bedrooms, eight sections, diner and coach. And at breakfast I struck up a conversation with one W. MacLean […] Wally MacLean is a surveyor, now retired, and within the first minutes of what proved to be a day-long conversation, he endeavored to persuade me of the metaphorical significance of his profession. He parleyed surveying into a literary tool even as Jorge Luis Borges manipulates mirrors, and Franz Kafka badgers beetles And as he did so I began to realize that his relation to a craft, which has as its subject the land, enabled him to read the signs of the land, to find in the most minute measurement, a suggestion of the infinite, to encompass the universal within the particular. And so when it came time to organize this program and to correlate the disparate views of our four, other guests, I invite Wally MacLean to be our narrator and to tell me how, in his view, one can best attain an idea of North [6].

Nell'Introduzione, Gould puntualizza che la sua fascinazione per il Nord risale all'infanzia, quando guardava ogni carta geografica, foto aerea o rilevamento geologico dei *North West Territories* (Gould, 1987a, p. 391). E la natura cartografica di tale fascinazione stabilisce la forma di *The Idea of North*, se si considera la domanda d'inizio di Wally MacLean: «Are you aware, Mr. Gould, that both Thoreau and Kafka practiced my profession? That both were surveyors?». Alla risposta negativa di Gould, MacLean argomenta che «there's a real connection between surveying and literature». In seguito, Gould avrebbe detto: «For me, to encounter this suddenly in the middle of nowhere was amazing. And we started an eight-hour conversation – we didn't rise from that table after mid-morning tea, after lunch, or afternoon tea, until four o'clock, by which time I had a headache from the weight of ideas» (Friedrich, 1989, p. 142).

Le aree tematiche della fuga sono molteplici e articolate. Tuttavia una di queste funziona come una sorta di contrappunto semantico con il basso continuo del treno. Si tratta del disagio che accomuna tutti i personaggi (eccetto il topografo) nel loro andare a Nord, sottolineato dal commento di MacLean che descrive il crescente disorientamento del fittizio personaggio durante l'incessante viaggio nella notte. Inizialmente si esprime con i termini di uno

(6) Tutte le citazioni sono tratte dal programma e confrontate con una trascrizione del 1992. Si precisa che si tratta di discorsi nei quali la pausa, l'intercalare, l'intonazione giocano un ruolo essenziale nella produzione del significato complessivo. Il programma radiofonico non è attualmente accessibile. Su YouTube è disponibile la versione filmica girata da Glenn Gould (*The Idea of North: A Short Film by Glenn Gould*: *https://www.youtube.com/watch?v=eA4B9Iem83s/*).

spazio piano, che continua all'infinito e conduce verso il nulla, per il quale non esistono regole o parole per descriverne la vastità monotona.

> And as we flew along the east coast of Hudson's Bay, this flat, flat country frightened me. Because it just seemed endless. We seemed to be going into nowhere. And the further north we went the more monotonous it became. There was nothing but snow. […] It is most difficult to describe […] there are no rules or expressions (Schroeder).

Poi si aggiunge la sospensione di ogni orientamento e la paura di perdersi in una terra così bianca e illimitata.

> Well, like I think, like a large number of people who end up in the North, I sort of got there by mistake. I strayed in there […] I'm a geographer by training and I have this belief, you see, that geographers are people who have no sense of direction (Lotz).

> I found that the wide open spaces concept isn't quite what it's cracked up to be. I felt cooped in, in the wide open spaces. Because I was so afraid to get lost (Vallee).

Infine si comunica l'assenza di marche significanti: nel paesaggio del Nord non c'è nulla da vedere e niente che impedisca la fuga all'infinito dello sguardo.

> Because I was so afraid to get lost that the environment around me while being vast in the physical sense, one could see theoretically for a thousand miles there was nothing in the way to block your view. It was surrounded on each side uh by dangers, dangers for instance of getting lost. This was to me the, the biggest danger of all (Vallee).

Perciò, in quella che viene geograficamente immaginata come una piatta isola deserta, immensa e indifferente ad ogni progetto, l'uomo non è che un improbabile assurdo biologico.

> The thing about the North of course in personal terms is that in the North you feel It's so big. It's so vast. It's so immense. It cares so little (Lotz).

> You never see the Norh as…(UNCLEAR) You don't realize how it's changed. You hold on to that fallacy of thinking Ah-ha! (Phillips).

> And I began to get the impression that the North is a land of very narrow, very thin margins. Man, of course, is a biological improbability at the

> best of times. If you wanted to design something that could live on this earth, you wouldn't design a man. And in the North, in many respects we're at our sort of greatest and our most grotesque (Lotz).

Dopo quarantanove minuti, il vagabondaggio semantico che articola e accorda le quattro linee tonali della mappa arriva all'Epilogo della fuga, dove il monologo di Wally MacLean coincide quasi con la domanda e la risposta di un altro artista nordico della fuga: come faccio a trovare la mia strada tra pensiero e azione? (Olsson, 2007). Così come richiama la risposta a quella fondamentale di Kant sui limiti della nostra ragione: come posso orientarmi nel pensiero?

Allora ascoltiamo il topografo: «Very often we travel in two ways. We travel either by pinpointing at some point in our journey something where we can say Ah, we've been there. We know this place. We go from the known securely to the unknown, eh?». Dunque un viaggio verso qualcosa che deve essere inventato e raccontato, e questo è il mestiere dei cartografi e narratori. Perché la sfida dell'andare a Nord sta tutta nella domanda: «what form? As if everything must have somehow form that you can sort of put in words». E Wally sa bene che per trovare la strada nell'ignoto «we all have a gyro compass that give us inner direction or a sense of possible purpose, certainly a sense of awareness that we don't properly understand ourselves. Now this gyro compass I talk about is directional in this way, that it points us to a direction but it rarely recognizes the landmarks». Così per orientarsi nello spazio e nel pensiero serve una direzione che punti al nord geografico, che è il punto fisso delle carte e un buon punto di ancoraggio per il nostro pensiero. Con una simile bussola si diventa persino «ascoltatori nordici», capaci di selezionare e risolvere le contraddizioni con una buona storia. Wally MacLean, il praticante della fuga, indica la direzione che il suo mestiere gli insegna. Essa è là dove «le linee delle rotaie si possono incontrare all'infinito, che è la nostra speranza cosciente». Non importa se quel punto magnetico non si raggiunge, è comunque lì a orientare la fuga con tutta la sua metaforica energia, e a quello bisogna mirare. Anche se in quel punto sublime, come avvertiva André Breton, *non si può certamente vivere*.

Per concludere

La linea di Wally MacLean compie uno strano movimento. È la sola ad avere come contrappunto un brano musicale: l'ultimo movimento della V

Sinfonia di Sibelius eseguita da Herbert von Karajan (7). Gould altera i rapporti dinamici della registrazione e costruisce un puntuale e misurato accordo ritmico e semantico tra la composizione in musica del paesaggio finlandese e la magistrale lezione del topografo Wally. Lezione che termina con quella di «a certain William James then perhaps at the turn of this twenty century said that there was no moral equivalent of war». James sosteneva la necessità di trovare un equivalente morale della guerra, il giusto nemico contro il quale una società si aggregava. E indicava nella natura il comune nemico da sfidare e sottomettere: essere tutti insieme contro qualcosa. Il filosofo rintraccia nella sfida a «madre natura» l'equivalente morale della guerra. Ma l'equivalente morale della guerra è, per il praticante filosofo Wally, la sfida contro «la natura umana». L'equivalente morale della guerra – la condizione umana – è, per ogni cartografo, «going North». E l'immaginazione geografica di Gould/MacLean disegna l'inaudita mappa, «wich is paper thin at time», di questa insuperata fuga della ragione verso «the dark night of the human soul». O il suo luminoso contrappunto artico.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

CAWS M.A., *Thinking North*, in «Raritan», 2013, 3, pp. 37-50.

CUSHING A., *Glenn Gould and 'Opus 2': An Outline for a Musical Understanding of Contrapuntal Radio with Respect to The Idea of North*, in «Circuit: Musiques Contemporaines», 2012, 2, pp. 21-35.

FRIEDEMANN S., *Glenn Gould's Idea of North and the Production of Place in Music*, in «Intersections», 2005, 2, pp. 113-137.

FRIEDRICH O., *The Idea of North*, in E. CAMERON (a cura di), *Canadian Culture: An Introductory Reader*, Toronto, Canadian Scholars' Press, 1997, pp. 135-160.

FRIEDRICH O., *Glenn Gould: A Life and Variations*, Toronto, Lester & Orpen Dennys, 1989.

GOULD G., *"The Idea of North": An Introduction*, in T. PAGE (a cura di), *The Glenn Gould Reader*, New York, Alfred A. Knopf, 1987 (a), pp. 391-394.

GOULD G., *Art of the Fugue*, in T. PAGE (a cura di), *The Glenn Gould Reader*, New York, Alfred A. Knopf, 1987 (b), pp. 15-22.

GOULD G., *Glenn Gould Interviews Glenn Gould about Glenn Gould*, in T. PAGE (a cura di), *The Glenn Gould Reader*, New York, Alfred A. Knopf, 1987 (c), pp. 313-328.

(7) La sinfonia detta «dei Cigni». Com'è noto, Gould assiste all'esecuzione di Karajan ponendosi dietro un vetro. Si veda al riguardo Gould (1987c).

GOULD G., *Radio as Music. Glenn Gould in Conversation with John Jessop*, in T. PAGE (a cura di), *The Glenn Gould Reader*, New York, Alfred A. Knopf, 1987 (d), pp. 374-388.

GOULD G., *So You Want to Write a Fugue?*, in T. PAGE (a cura di), *The Glenn Gould Reader*, New York, Alfred A. Knopf, 1987 (e), pp. 234-241.

GOULD G., *L'ala del turbine intelligente. Scritti sulla musica*, Milano, Adelphi, 1993.

HJARTARSON P., *Of Invar Journeys and Interior Landscapes: Glenn Gould, Lawren Harris, and "The Idea of North"*, in «Essays on Canadian Writing», 1996, 59, pp. 65-86.

MANTERE M., *Northern Ways to Think About Music: Glenn Gould's Idea of North as an Aesthetic Category*, in «Intersections», 2005, 3, pp. 86-111.

MORUZZI S., *Vaghezza. Confini, cumuli e paradossi*, Roma, Laterza, 2012.

OLSSON G., *Abysmal. A Critique of Cartographic Reason*, Chicago-Londra, The University of Chicago Press, 2007.

PAYZANT G., *Glenn Gould, Music and Mind*, Toronto, Van Nostrand Reinhold, 1978.

RAE I., *From Cohen to Carson: The Poet's Novel in Canada*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2009.

SAGLIETTI B., *Ritiro dalle scene, Fuga per Quartetto Vocale, Radio Contrappuntistica:* Fugue *ed* Escape *in Glenn Gould*, in F. BELLINI e G. SEGATO (a cura di), *In fuga. Temi, percorsi, storie*, Milano, EDUCatt, 2014, pp. 185-192 (serie «L'Analisi linguistica e letteraria», 1-2).

SAID E., *The Music Itself: Glenn Gould's Contrapuntal Vision*, in *Music at the Limits, Three Decades of Essays and Articles on Music*, Londra, Bloomsbury, 2008, pp. 3-10.

https://www.youtube.com/watch?v=eA4B9Iem83s

Abstract

I began to read criticism on Glenn Gould's music to attempt to find out why I need to listen to his music while I am writing. Unexpectedly I have discovered a wealth of geographic lines that cross Gould's thought. Gould's point of view is a matter of latitude and longitude, as he himself declares in an interview (Gould, 1987d). According to Edward Said: «Gould playing Bach seems like a species of formal knowledge of an enigmatic subject matter: It allows one to think that by playing the piano Gould is proposing some complex, deeply interesting ideas» (Said, 2008, p. 3). Such an enigmatic musical subject leads to the obsessive formation of the geographic subject that is also enigmatic and disembodied. In the *Idea of North*, geographic space and music coincide and tell the tale of «the dark night of the Human soul» (Payzant, 1978, p. 130). The music, the fugue, is the moral atmosphere of this dark space of the mind and the *North West Territories*. The aim of the paper is to listen to the relationship between the *Art of the Fugue* and The Art of Geography in the meeting place of the *Idea of North*, taken as the idea of emptiness and solitude – a blank sheet of paper on which words and meanings are still formless.

La musica come geografia: suoni, luoghi, territori
E. dell'Agnese, M. Tabusi (a cura di), 2016, SGI, pp. 39-49

GIULIA DE SPUCHES

I DETRITI DELL'ANIMA

GEOGRAFIE MUSICALI DIASPORICHE NEL MEDITERRANEO

Introduzione

Questo lavoro prova a esplorare le geo-grafie della musica attraverso le voci che narrano il senso del luogo. È necessario chiarire cosa intendiamo per senso del luogo e per voce. Per quanto riguarda il primo concetto, metteremo a confronto il senso del luogo legato alla matrice fenomenologica, degli anni Settanta del Novecento, e la narrativa storica «comunità contro globalizzazione» con gli approcci della Geografia Culturale che, dagli anni Ottanta, hanno avuto un'importante e variegata produzione (Massey, 1994; Cresswell, 1996, tra tutti). Nel secondo caso, vogliamo parlare di voce così come propone Simon Frith: «Dobbiamo trattare la voce attraverso quattro caratteristiche: come strumento musicale, come corpo, come persona e come personaggio» (1996, p. 187).

La voce come strumento musicale è soprattutto suono, talento e tecnica; se la intendiamo come corpo, invece, ascoltare la voce è un evento fisico, un suono del corpo ha qualità differenti di timbro e implicazioni corporee diverse; la terza caratteristica pone la questione sull'identità della persona e quale sia la relazione tra la voce e il sé (la voce può essere, non obbligatoriamente, una chiave identitaria); infine, la voce come caratteristica del personaggio comporta la lettura dei vari livelli d'interpretazione. Su queste premesse presenteremo alcune riflessioni su come il rapporto tra musica e senso del luogo (*topophilia*) sia uno strumento politico al pari della contro-narrazione del connubio tra musica e diaspora. Infine, metteremo a confronto due artisti diasporici, entrambi provenienti dall'Africa, ma da mondi molto diversi, e vedremo come portino le sonorità della loro vita all'interno del contesto italiano.

Licenza Creative Commons:
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

Cercheremo, dunque, di mostrare la relazione tra musica e mobilità attraverso il loro senso del luogo; un ponte sospeso tra identità multiple che si esprimono attraverso il linguaggio sonoro.

Geografia, musica e senso del luogo

La legittimazione della geografia della musica – come sosteneva Carney (1998) – si deve collocare tra gli anni '80 e '90 del secolo scorso. Nondimeno, sono gli anni Novanta a essere stati fondamentali per la relazione tra geografia e musica, infatti prima di allora gli studi erano per lo più descrittivi e/o concettualmente limitati (Hudson, 2006). Nel 1994 il lavoro a cura di Martin Stokes si concentra sul significato della musica nella costruzione dell'identità e dell'etnicità in relazione al luogo. L'anno successivo Leyshon, Matless e Revill (1995) indagano il ruolo della musica nel costruire l'immaginazione geografica a varie scale spaziali; spazio e luogo non sono soltanto siti dove la musica è suonata, piuttosto il linguaggio musicale crea spazialità differenti di identificazione o di resistenza. La svolta fondamentale si ha, tuttavia, nel XXI secolo poiché l'attenzione della musica si concentra sulla relazione tra spazio, luogo e identità; secondo Hudson, infatti, vi sono quattro motivi fondamentali che concorrono: l'ormai affermato *cultural turn* nella geografia umana; una crescente enfasi per la *performance* e la pratica; una crescente sensibilità per sensi diversi dalla vista; infine, una consapevolezza dell'importanza delle emozioni nel formare il benessere (2006, p. 627).

Qual è il luogo della musica? Prendiamo a prestito il titolo dell'articolo di Leyshon, Matless e Revill, ma ponendolo sotto forma di domanda, per cogliere gli aspetti che riteniamo maggiormente interessanti per il nostro lavoro. Non vogliamo ridurre il luogo della musica alla sua localizzazione, e di conseguenza alla sua mappatura, ma considerare i luoghi significa anche comprendere il valore che la società consegna alla musica. Alcuni esempi possono chiarire meglio ciò che intendiamo. L'opposizione tra musica classica e popolare ([1]) è forse la maggiore prova di come le categorizzazioni producano valori. La musica classica è stata vista, e spesso lo è ancora, come il canone occidentale per eccellenza, dotata di una sua purezza: essa è (vuole considerarsi) universale. Di contro la musica pop, come quella di altri generi, è

(1) La nozione popolare è piuttosto ambigua, ancor più in italiano. Tuttavia conveniamo con Grossberg che la considera una sfera in cui le persone lavorano all'interno di rapporti di potere costituiti per dare un senso migliore alla propria vita (1997, p. 2).

stata classificata come subcultura giovanile e consegnata al giudizio di mero intrattenimento o tutt'al più all'idea di un paesaggio anti-culturale contaminato da ritmi di provenienza non europea. La musica classica assomiglia molto al soggetto europeo che non ha bisogno di qualificarsi poiché essa è la musica; il suo spazio della *performance*, come quello dell'ascoltatore, è uno spazio mentale che non ha bisogno del movimento del corpo (anzi).

È la divisione tra mente e corpo che qui è in gioco! Simon Frith prova a tracciare questa dicotomia:

> L'equazione musicale mente/estetica e corpo/edonismo è uno degli effetti della divisione mentale/manuale del lavoro costruita durante la Rivoluzione industriale e nella conseguente organizzazione dell'educazione. Nel XIX secolo essa fu associata alla dicotomia posta dal romanticismo tra ragione e sentimento: i sentimenti dovevano essere espressi spiritualmente e mentalmente (come a Bayreuth) in una silente contemplazione della grande arte o della grande musica. Le risposte del corpo divennero, per definizione, irrazionali [1996, p. 125].

Partendo da queste riflessioni, il nostro discorso può imboccare molte strade, noi però vogliamo soffermarci su come le geografie dello spazio sonoro – attraverso musica, parole e corpo – diventino simbolo di appartenenza alla scala nazionale. L'omogeneità della nazione poggia le basi sull'identità di un popolo, argomento che rimanda a un modello territoriale di identità/differenza che può essere introiettato sentendosi parte di una comunità immaginata.

Il senso del luogo, a scala nazionale, lo ritroviamo anche in quelle pratiche simboliche che appartengono al nazionalismo banale. L'esempio descritto da Claudio Minca e Luiza Bialasiewicz è particolarmente indicativo per il nostro discorso: ai Mondiali del 2002 il giornale «la Repubblica» offriva, col quotidiano, un CD con l'inno italiano; si chiedeva implicitamente di ascoltare/cantare l'inno come «contributo, banale ma efficace, alla costruzione di una performance vera e propria del senso di appartenenza nazionale» (2004, p. 122). Prima di passare ad analizzare quanto la lingua sia un luogo cruciale per definire la nazione, vogliamo fare una considerazione sui corpi. Gli eventi sportivi, come i Mondiali o le Olimpiadi, sono i luoghi dove si celebra la competizione degli Stati, essi mostrano il corpo della nazione. In questi eventi il corpo dritto e disciplinato degli atleti si mostra comunque per quello che è: l'osservazione di gran parte degli atleti europei racconta quanto i soggetti postcoloniali contribuiscano alla nazione e quanto la narrazione dell'omogeneità sia non veritiera.

Quanto l'inno sia un luogo cruciale di senso del luogo che costruisce la nazione è dimostrato anche da una storia raccontata da Judith Butler (Butler e Spivak, 2009): nel 2006 dei residenti illegali dell'America Latina hanno cantato, in spagnolo, l'inno nazionale statunitense per le strade di varie città della California. Il *nuestro hymno* punta il dito su una questione che va al cuore della nazione: a chi appartiene l'inno nazionale? Chi è il noi? Il presidente di allora, George W. Bush – ci narra Butler – entra in campo sostenendo che l'inno possa essere cantato solo in inglese. L'intervento della più alta carica dello Stato su quanto accaduto pone inevitabilmente la questione linguistica al centro dell'idea di nazione, anzi ancor più afferma che la lingua della musica rappresentativa della nazione debba coincidere con la nazione stessa. Dunque, commenta Butler: «il problema non è semplicemente di inclusione dentro un'idea di nazione già esistente, ma di eguaglianza, senza la quale il "noi" non è dicibile» (*ibidem*, p. 60). Dall'altro lato, la *performance* della minoranza latinoamericana sottolinea l'essere comunità dissidente linguisticamente ma concordante simbolicamente. Infatti il *somos equales*, durante l'inno, rinforza coraggiosamente l'idea del pluralismo. Rimane dunque da chiedersi quanto e come sia possibile pensare alla musica come àncora simbolica di una comunità a cui appartenere e con cui condividere delle memorie.

Un aspetto che fa traballare il legame musica, territorio e identità è quello sull'analisi dei generi musicali. Poiché, com'è facilmente intuibile, se il genere musicale è il risultato di una certa autenticità, esso può anche essere visto come il suo contrario: il luogo dell'ibridazione, del mix musicale di diverse tradizioni culturali. Connell e Gibson (2002) analizzano il tema dell'autenticità e/o dell'ibridazione dei generi musicali in un contesto in cui la *world music* è crescente. Essi considerano quest'ultima più una categoria commerciale che un genere particolare e ritengono sia impossibile tracciare l'autenticità dello stile musicale. A tal proposito – sostiene Hudson (2006) – questi processi hanno creato nuove identità che fondono il locale e il globale, la tradizione e la modernità, sebbene allo stesso tempo la deterritorializzazione della cultura sia il risultato della costruzione e contestazione dei discorsi sia dell'alterità sia del luogo. Così accanto a lavori importanti che controbattevano l'idea, portata avanti dalle teorie postmoderne, che la globalizzazione avesse reso la musica senza luogo, si possono trovare numerosi studi che mettono in relazione come la musica insegni il senso del luogo nel dislocamento. È, per esempio, nella relazione con l'esilio che la musica popolare trae ispirazione; le sonorità si diffondono velocemente, spesso molto più lontano delle loro apparenti origini, creando nuove geografie musicali.

Musica e diaspora

> «Per rinascere» cantò Gibreel Farishta, precipitando dai cieli «devi prima morire. Hoji! Hoji! Per scendere sulla terra rotonda, bisogna prima volare. Tat-taa! Taka-thun!». […] Poco prima dell'alba di una mattina d'inverno, il giorno di Capodanno o pressappoco, due uomini, reali, adulti e vivi, cadevano da grande altezza, seimila metri, verso la Manica, senza l'ausilio di paracadute o di ali, da un cielo limpido [Rushdie, 1989, p. 11].

L'inizio de *I versi satanici* costruisce immediatamente i personaggi principali: Gibreel Farishta e Saladin Chamcha. Possiamo notare, in queste prime battute, alcuni aspetti fondamentali per il nostro discorso: la rinascita, l'aria come elemento, la Manica. Gibreel, nel Corano, è l'angelo della rivelazione che recita il Corano al Profeta; Rushdie lo presenta come un solista stonato che improvvisa un *gazal* nel momento della sua rinascita. I due personaggi stanno precipitando su Londra, dopo l'attacco terroristico sul loro aereo, ma non sono soli. Infatti, poco dopo Salman Rushdie scrive:

> Chi sono io?
> Chi altro c'è lì?
> Due attori, l'acrobatico Gibreel Farishta e l'abbottonato corrucciato Mr Saladin Chamcha, caddero come briciole di tabacco da un vecchio sigaro rotto. […] Inoltre – poiché a bordo non erano certo pochi i migratori, ma sì, una quantità di mogli interrogate a fondo da funzionari ragionevoli e coscienziosi sulla lunghezza dei genitali dei mariti, e i loro eventuali segni caratteristici, un'abbondanza di bambini sulla cui legittimità il governo britannico aveva sollevato i propri dubbi sempre ragionevoli – mescolati ai resti degli apparecchi, egualmente frantumati, egualmente assurdi, fluttuavano i detriti dell'anima, ricordi infranti, ego scartati, lingue madri tagliate, intimità violate, battute di spirito intraducibili, amori perduti e il senso dimenticato di parole vuote e sonanti, *terra*, *proprietà*, *focolare* [1989, p. 12].

Se la prima domanda rimanda al tema dell'identità, al cosa sia il sé dopo l'esser precipitati da un aereo, metafora dolorosa del viaggio e del raggiungimento dell'altrove, la seconda – Chi altro c'è lì? – racconta la pluralità dell'esperienza migratoria; e ancora, dice Rushdie, di come i corpi siano scandagliati dalle domande ironicamente ragionevoli degli Stati, ma dice ancora come questo precipitare faccia fluttuare i detriti dell'anima. I migratori che Rushdie introduce sono il soggetto postcoloniale, obbligato nel suo viaggio a mescolare insieme sia oggetti sia ricordi, lingue, intimità ed emozioni tutti frantumati; infine, terra, proprietà e focolare, tre aspetti che connotano il senso del luogo, appaiono svuotati e dimenticati. Al soggetto postcoloniale

non rimane che raccogliere i detriti dell'anima fluttuanti che sono, evidentemente, quelle caratteristiche fondamentali di un passato e di un presente identitario. Tornando alla musica delle pagine iniziali de *I versi satanici*, vogliamo sottolineare come l'identità ibrida di Gibreel e Saladin sia affidata a due canzoni: *Mera Joota Hai Japaani* e *Rule, Britannia*. Rushdie ci mette davanti a un evidente paradosso: nel momento della loro trasmutazione, i due cantano entrambi canzoni con valenze simbolicamente patriottiche. La prima è tratta dal film *Shree 420* (1955) e racconta l'archetipo del desiderio di continuità nel cambiamento simboleggiata dal cuore indiano a dispetto dell'abbigliamento giapponese, inglese e russo; la seconda è stata composta da James Thomson, musicata da Arne (1740), e racconta di uno scozzese che si reca in Inghilterra alla ricerca di lavoro, dunque un migrante colonizzato. Dal nostro punto di vista l'attenzione che Rushdie affida alla musica è un valore che racconta come le storie culturali siano intimamente inscritte nei nostri corpi attraverso linguaggi, suoni e ritmi. Nella fluttuazione Gibreel e Saladin rinascono, come gli *harraga* che bruciano il Mediterraneo, sopra un altro canale importante dell'Europa: la Manica; quest'ultima, pur essendo un mare tutto europeo, funge ugualmente da diaframma tra il continente e l'isola; infine, ne *I versi satanici* l'elemento fondamentale è l'aria che sembra quasi essere la casa del migrante, lì continuità o discontinuità vengono elaborate in quel fluttuare dei detriti dell'anima.

Le note stonate di Gibreel e il canto di resistenza di Saladin ci ricordano come la musica sia una chiave necessaria per comprendere la diaspora poiché essa è facilmente trasportabile e composta di molti strati. Slobin (1994) sostiene che l'etnomusicologia sia arrivata inspiegabilmente tardi alla nozione di musica diasporica: eppure la musica è centrale nell'esperienza diasporica poiché lega radici e strade. Il ragionamento di Slobin è in perfetta sintonia con quello di altri due fondamentali studiosi della diaspora: James Clifford e Paul Gilroy. Radici e strade non devono essere considerate in opposizione ma piuttosto sovrapponibili attraverso un'intricata rete di suoni; poiché, come sottolinea Gilroy, un'altra opposizione da smantellare è quella fra tradizione e modernità. La tradizione nel suo essere narrata e rinarrata viene ridefinita come «la memoria vivente del medesimo che cambia» (Gilroy, 2003). Contrariamente al senso del luogo raccontato attraverso l'opposizione della comunità alla globalizzazione o rispetto al concetto di *topophilia*, per Gilroy la musica racconta una tradizione che non si ferma all'idea di un passato perduto. La forza drammatica della narrazione nella *performance* è il filo che passa tra *performer* e ascoltatori: è in questo intimistico ma anche pubblico rapporto che dobbiamo intendere il concetto del medesimo che

cambia. Dunque, sempre secondo Gilroy, l'importanza delle storie narrate non sta nel loro argomento ma nella celebrazione (come forma) della forza drammatica della narrazione durante la *performance*:

> La narrazione e l'esecuzione musicale contribuivano a una sfera pubblica alternativa, che a sua volta forniva il contesto in cui gli stili particolari della drammatizzazione autobiografica e della pubblica costruzione del sé si sono formati e hanno circolato come componente integrale delle controculture razziali in rivolta [Gilroy, 2003, p. 329].

La domanda che dobbiamo porci è, allora, quale ruolo giochi la musica nel combinare lo spazio dell'autore e le conoscenze e le sensibilità degli spazi in cui si muove. Quali siano le narrative locali multiple che costruiscono queste musiche diasporiche nella mobilità dell'epoca contemporanea. Quali le geografie rappresentate. La transculturazione e/o la creolizzazione sono molto ben visibili soprattutto perché le forme musicali sono per loro natura volatili.

La musica nelle comunità diasporiche, come è noto, può costruire legami creando un ponte che unisce geograficamente più spazi e creando l'illusione di un'omogeneità nella diaspora. Lipsitz sostiene che la musica «è un potente dispositivo per costruire l'unità tra le comunità immigrate – poiché ha un alto grado di visibilità (e di udibilità) che cattura sia il senso d'identità sia quello di lealtà» (1994, p. 29). E ancora, secondo Gilroy (2003), la musica permette di sintetizzare le esperienze della vita quotidiana (anche nell'altrove) con le memorie comuni condivise, le tradizioni collettive, le culture e, infine, con un condiviso luogo di partenza. Essa, dunque, diventa voce, suono e corpo di una dialettica tra i luoghi delle storie passate e le infinite variazioni che le circostanze del presente, di fatto, riconfigurano.

Le onde musicali (2) *del Mediterraneo*

Il Mediterraneo quale fonte riconosciuta dell'Europa moderna, delle sue culture e civiltà, è anche spazio di storie in conflitto, di formazioni molteplici: «storie sonore [che] offrono un persistente rumore di fondo che disturba il silenzio istituzionale dell'archivio storico» (Chambers, 2012, p. 8). Il rumore

(2) Vorrei ringraziare Fabrizio Candino poiché a lui devo questo suggerimento. Inoltre, le citazioni delle interviste a Doudou Diouf sono frutto del suo lavoro di tesi magistrale condotto sotto la supervisione di chi scrive.

di cui parla Chambers è una fonte di perturbazione critica poiché racconta delle resistenze all'omogeneità della rappresentazione degli Stati-nazione europei: attraverso la musica inevitabilmente impariamo il senso del luogo nel dislocamento; l'Italia, al pari di altri, ha preferito il silenzio alla ricostruzione di quelli che sono gli effetti della sua storia recente; silenzi che denotano l'incapacità di rielaborare il passato per liberare il presente. Il Mediterraneo, nel suo essere mare di mezzo, diventa così spazio coloniale, colonizzato e postcoloniale. I suoi confini risultano, ancora una volta, difficili da cogliere.

Le due storie che vogliamo narrare sono molto differenti tra loro ma hanno in comune un progetto di vita che passa attraverso la narrazione musicale del medesimo che cambia, una drammatizzazione autobiografica che si propone di mostrare il soggetto postcoloniale all'interno di un'Italia sempre meno omogenea.

La storia di Doudou Diouf comincia a sud del Mediterraneo, per la precisione a Dakar. La sua storia migratoria non è, come lui stesso precisa, quella di tanti che da più decenni cercano di attraversare deserto e mare delle frontiere mobili create dalla Fortezza Europa: Doudou è arrivato in aereo. Nasce in Senegal da padre *Serere* del Senegal, e da madre *Bambara* del Burkina Faso e si definisce africano poiché è nato tra due etnie. Il riportare i gruppi etnici dei genitori è importante, nel nostro caso, poiché Doudou si dice nato nel multidialettismo. L'anti-essenzialismo della sua *forma mentis*, figlio della propria biografia, è un elemento che lo caratterizza fin dalle sue prime parole e canzoni. Intervistato da Fabrizio Candino, egli definisce la musica, nell'esperienza del suo paese, come qualcosa che si vive in maniera ovvia: «il ritmo nasce dalla lingua e il ritmo africano è pluritmico perché esistono tanti dialetti. Io sono nato dentro queste vibrazioni, dentro questi dialetti». Se all'interno delle lingue africane Doudou si trova perfettamente a suo agio, è nella relazione con la lingua dell'ex colonizzatore che avverte un senso di dislocazione. Più volte egli parla della lingua francese come qualcosa che ha dovuto esplorare: un senso di oppressione e di utilità che hanno giocato coercitivamente in maniera antinomica. Nell'incontro con l'Europa e con i pregiudizi che ha vissuto, il suo punto di vista è piuttosto deciso: si tratta di un'ignoranza da ricondurre, traduciamo noi, in un deciso eurocentrismo.

Arrivato a Palermo, avvia il progetto di una vita: vivere di musica. Fonda una scuola di musica e danza che costituisce un nucleo importante del suo essere radicato a Palermo. Portare la sua musica in città significa attraversare territori musicali, cioè come spiega nell'intervista a Fabrizio Candino: «Vivendo qui il blues, che tu hai detto, rimarrà sempre il blues […] Se tu prendi *Take Five* di Brubeck e la trasporti nel mondo africano, sono sempre le stes-

se note che potresti suonare tu ma è tutta un'altra cosa». La musica di Doudou sembra raccontare lo sradicamento ma anche il senso del transnazionale, l'essere a casa: senegalese, africano, svizzero, italiano. La sua attività e il suo essere un musicista a tutti gli effetti raccontano un'Italia postcoloniale: la sua voce è una contro-storia. E ci racconta la creolizzazione di un paesaggio fatto di attraversamenti; i suoi testi sfondano una certa rigidità del Nord del mondo e s'inseriscono a cavallo delle onde musicali mediterranee.

Il secondo esempio vuole riflettere su un'artista molto diversa, Gabriella Ghermandi, che adopera la musica per sollevare questioni critiche. Gabriella Ghermandi è italo-etiope, nata ad Addis Abeba, si è trasferita in Italia nel 1979. Ha un passato di scrittrice ma da alcuni anni si dedica all'*Atse Tewodros Project* dove suonano insieme musicisti etiopi e italiani. Il progetto è nato nel 2010 ad Addis Abeba come risultato di una collaborazione con il compositore Aklilu Zewdy e il professor Berhanu Gezaw. Ha riscosso l'interesse immediato del pianista e compositore Michele Giuliani, *leader* del *Reunion Platz Jazz Trio*. Il suo primo CD è composto da nove pezzi nei quali la scala pentatonica della musica tradizionale etiope è combinata con strumenti europei suonati con uno stile jazz. L'*Atse Tewodros Project* include anche delle canzoni della resistenza etiope contro il regime fascista italiano. Nella sua presentazione del progetto Gabriella Ghermandi ricorda come le canzoni di guerra non fossero un tempo di suo gradimento e come le mosse dei corpi che le accompagnavano le sembrassero ridicoli; oggi, con sua grande sorpresa, si ritrova a eseguire quelle *performances* per dare corpo alla sua musica. Le parole dell'artista, sulle motivazioni del passaggio dalla scrittura alla musica, testimoniano quanto il progetto sollevi storie italiane critiche, ecco le sue parole: «Canto perché me lo chiedono i partigiani etiopi».

La Ghermandi ha rifiutato, per il suo lavoro, l'etichetta postcoloniale in modo da evitare ogni definizione ed esser libera di rendere l'invisibile visibile, cioè raccontare le storie delle lotte etiopi a un pubblico italiano. Questo percorso l'ha portata a ritrovare e narrare memorie rimosse. È dunque una figura complessa quella che possiamo meglio cogliere dalle parole di Gianpaolo Chiriacò: «Vi è una multivocalità che struttura la performance delle memorie, le riforma in un viaggio immaginario dalle terre etiopi precedenti la II GM alla società italiana contemporanea. È attraverso questa performance multivocale dell'archivio delle memorie che Gabriella può dare senso al suo serbatoio di suoni e racconti personali e pubblici, reali o inventati, originali o filtrati attraverso l'esperienza della migrazione» (2015). È, dunque, un modo di rivendicare il passato ma anche un modo per guardare al presente e parlare di migrazioni e identità plurali.

Le due voci che abbiamo deciso di prendere in esame sono entrambe di soggetti diasporici, volutamente sospesi tra Africa ed Europa in un Mediterraneo che possiamo considerare un terzo spazio dove hanno luogo incontri che producono eventi. Le loro storie, profondamente diverse, mostrano come delle identità multiple si costruiscano attraverso la musica. Due progetti di vita differenti: Doudou Diouf con la sua scuola di musica a Palermo e Gabriella Ghermandi con il suo *Atse Tewodros Project*; più commerciale, se così si può dire, il primo, più politicizzata la seconda. La musica di Diouf parte dal sé per abbracciare temi e ritmi che sono portatori di un'Italia invisibile nella sua varietà di popolazione; quella della Ghermandi è, invece, una riflessione di un passato storico – la colonizzazione italiana – che troppo spesso è passata e passa sotto silenzio.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BENNETT A., *Popular Music and Youth Culture: Music, Identity and Place*, New York, St. Martin's Press, 2000.

BHABHA H.K., *I luoghi della cultura*, Roma, Meltemi, 2001 (ed. or. 1994).

BUTLER J. e G. SPIVAK, *Che fine ha fatto lo Stato-Nazione?*, Roma, Meltemi, 2009 (ed. or. 2007).

CARNEY G.O., *Music Geography*, in «Journal of Cultural Geography», 1998, 18, 1, pp. 1-10.

CHAMBERS I., *Mediterraneo blues. Musiche, malinconia postcoloniale, pensieri marittimi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012.

CHIRIACÒ G., *Performances of Removed Memories. The Atse Tewodros Project and Its Reception in Postcolonial Italy*, paper, *Tracks Less Travelled. ICTM Ireland Annual Conference*, School of Music-Dundalk Institute of Technology, 27 February-1 March 2015.

CONNELL J. e C. GIBSON, *Soundtracks: Popular Music, Identity and Place*, Londra, Routledge, 2002.

CRESSWELL T., *In Place/Out of Place: Geography, Ideology, and Transgression*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.

FRITH S., *Performing Rites. On the Value of Popular Music*, Cambridge, Harvard University Press, 1996.

GILROY P., *The Black Atlantic. L'identità nera tra modernità e doppia coscienza*, Roma, Meltemi, 2003 (ed. or. 1993).

GROSSBERG L., *Dancing in Spite of Myself: Essays on Popular Culture*, Durham e Londra, Duke University Press, 1997.

HUDSON R., *Regions and Place: Music, Identity and Place*, in «Progress in Human Geography», 2006, 30, 5, pp. 626-634.

LEYSHON A., D. MATLESS e G. REVILL, *The Place of Music*, in «Transactions», 1995, 20, 4, pp. 423-433.

LIPSITZ G., *Dangerous Crossroads. Popular Music, Postmodernism and Poetics of Place*, Londra e New York, Verso, 1994.

MASSEY D., *Space, Place and Gender*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994.

MINCA C. e L. BIALASIEWICZ, *Spazio e politica. Riflessioni di geografia critica*, Padova, Cedam, 2004.

PORTELLI A., *'Roma forestiera'. Musiche migranti e nuova musica popolare urbana*, in C. LOMBARDI-DIOP e C. ROMEO (a cura di), *L'Italia postcoloniale*, Firenze, Le Monnier Università, 2014, pp. 239-248.

RUSHDIE S., *I versi satanici*, Milano, Mondadori, 1989 (ed. or. 1988).

SLOBIN M., *Music in Diaspora: The View from Auro-America*, in «Diaspora», 1994, 3, 3, pp. 243-252.

STOKES M. (a cura di), *Ethnicity, Identity and Music: the Musical Construction of Place*, Oxford, Berg, 1994.

WHITELEY S., A. BENNETT e S. HAWKINS (a cura di), *Music, Space and Place: Popular Music and Cultural Identity*, Aldershot, Ashgate, 2004.

Abstract

The bond between geography and music is unaccountably rare until the 90's. After the Cultural Turn geographers began to explore music according to the sense of place. This was done through either a phenomenological approach or a travelling theory. This article examines the ways music and musicians produce places in terms of homogeneity or through the spaces of diasporas. Some music maps want to show the homogeneity of people, recalling the deep bond between music and territory. Others argue that music should be investigated as a counter-history where the musician's spaces would be linked to his/her knowledge and sensitivity of mobility. Both the artists the article explores are diasporic voices. They are deliberately suspended between Africa and Europe, in a Mediterranean space that we can consider as a third space. Their stories, deeply different, tell us about how multiple identities are built through music.

La musica come geografia: suoni, luoghi, territori
E. dell'Agnese, M. Tabusi (a cura di), 2016, SGI, pp. 51-65

LAURA STANGANINI

C'ERA UNA VOLTA IL *BARRIO FLAMENCO*

Introduzione

Il flamenco è il risultato di processi culturali che riflettono una geografia complessa. Il suo marcato carattere geografico è innegabile, tanto che qualsiasi studio sul tema non può trascurare un'analisi geografica che vada dal mistero delle sue origini, al marcato radicamento territoriale, alla questione identitaria, al suo rapporto tra la forte componente locale e l'ampia diffusione globale: argomenti questi che hanno portato a definire il flamenco un oggetto geografico (Canova, 2015) e ad analizzarlo anche geograficamente per i suoi inequivocabili vincoli genetici con uno spazio concreto e una terra precisa (Molina e Mairena, 1963; Suárez Japón, 2005).

Basterebbe infatti elencare i diversi stili del flamenco (*palos*) per ripercorrere, su suggerimento dei loro stessi nomi (*malagueña*, *granadina*, *rondeña*, *fandango de Huelva*), una geografia musicale ben definita fatta di località andaluse, ma anche di terre lontane, con i canti di *ida y vuelta* (*colombiana*, *guajira*) arrivati nella penisola iberica insieme ai tanti prodotti coloniali, senza dimenticare i *cantes de las minas*, «forgiati» nelle fucine delle regioni minerarie o i *cantes de los campos*, provenienti dalle campagne delle *agrovillas* dell'Andalusia latifondista dove i gitani venivano impiegati nei lavori stagionali. Inoltre, l'usanza tra gli artisti di prendere il nome dalla località di provenienza (El Lebrijano, Ramón el Portugués, Fernanda de Utrera, La Perla de Cádiz, La Paquera de Jerez, Camarón de la Isla) dichiara quanto la loro arte sia debitrice alle loro origini e difatti, per quanto bravi, difficilmente il repertorio che propongono si discosta dai suoni della loro terra. Appare pertanto comprensibile che i primi studi di geografia del flamenco risalenti agli anni Sessanta (Manfredi Cano, 1963), in linea con la geografia elencativa del tempo, si siano preoccupati di tracciare *rutas* e raccogliere elenchi di località, tralasciando i rapporti relazionali di una disciplina com-

Licenza Creative Commons:
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

plessa, di una scienza anche sociale (Suárez Japón, 2005) che si ritrovano invece in contributi più recenti (West, 2007; Canova, 2015).

Le origini di un'arte meticcia

L'incontro tra le tradizioni culturali e musicali dei diversi popoli stabilitisi in Andalusia con il ricco folclore autoctono ha dato origine a quel complesso tessuto di stili che è oggi il flamenco. Sulle sue origini esistono varie teorie, con diversi sostenitori, le cui posizioni si concentrano spesso sul problema identitario e vedono protagonista un gruppo etnico (ebrei, arabi, mori, gitani e andalusi) piuttosto che un altro. Alcuni degli studi più autorevoli (Molina e Mairena, 1963; Infante, 1980) vogliono il flamenco come *cante flamenco gitano-andaluz*, non una forma quindi esclusivamente gitana, ma una forma autoctona della bassa Andalusia, diffusasi successivamente in tutta l'Andalusia e in alcune regioni della Spagna, nata dalla rielaborazione degli elementi musicali delle diverse culture presenti. Quando nel XV secolo i gitani arrivarono in Andalusia, la cultura araba, ebrea e cristiana erano infatti alla loro massima espansione. Tuttavia alla caduta dell'Alhambra di Granada nel 1492 ad opera dei Re Cattolici fanno seguito duri provvedimenti che prevedono l'espulsione degli ebrei, la conversione dei musulmani (*moriscos*) e la sedentarietà dei gitani che si trovano così a condividere con mori e *moriscos* il comune destino dell'esilio, dell'oppressione e dell'illegalità. In linea con quanto avveniva in molti altri Stati, si tenta anche in Spagna di formare l'identità nazionale attraverso l'omogeneizzazione e l'assimilazione culturale dei residenti. Con le *Pragmáticas*, emanate a partire dal 1499, s'impone ai gitani l'obbligo di censimento e di fissa dimora in luoghi scelti dalla Corona, si proibiscono l'uso della lingua e dei costumi tradizionali, si scoraggiano le relazioni sociali interne ai gruppi, fino a precludere ogni attività che non sia quella agricola. Numerosi perseguitati, tra cui i contadini *moriscos*, trovarono protezione nelle *gitanerias* (conurbazioni e quartieri) sorte nelle maggiori città: Triana a Siviglia, Santa María a Cadice, Santiago a Jerez de la Frontera, Sacromonte a Granada. Abitate prevalentemente da gitani, furono le fucine del flamenco, che proprio in questo ambiente di convivenza comincia a delinearsi nei secoli XVI e XVII.

Come forma artistica, il flamenco nasce con il *cante* e vede i primi *cantaores* (cantanti) esibirsi a *palo seco*, senza accompagnamento musicale o con il solo accompagnamento delle *palmas* (il battito delle mani). Successivamente il canto viene accompagnato dal *toque* (il suono della chitarra) e dal *baile*

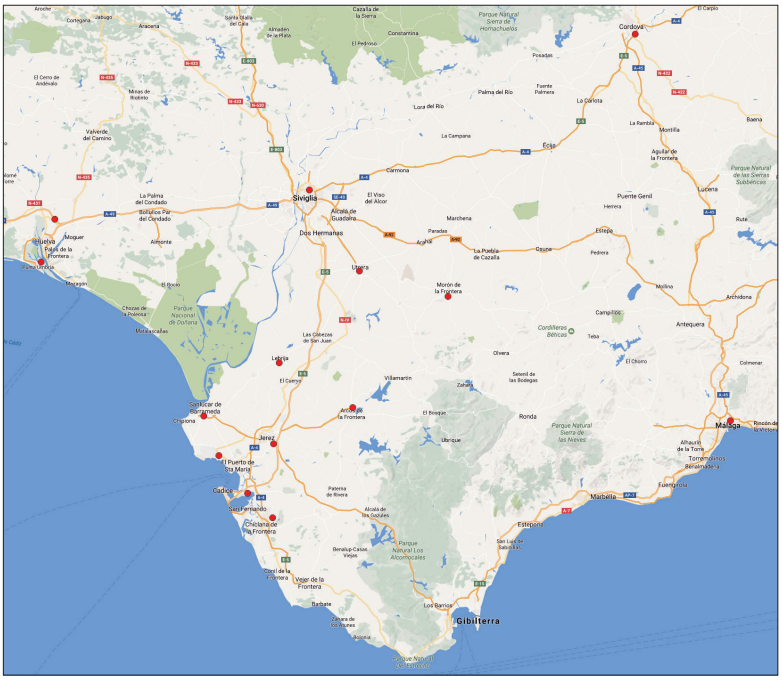

Fig. 1 – *I maggiori centri del flamenco in Andalusia*

Fonte: elaborazione propria su HERE, 2016

(la danza), che presto conquista popolarità tra il pubblico. Comune riferimento di questi elementi è il *compás*, rigida misura ritmica, che vincola e guida gli artisti, permettendo anche una certa libertà di improvvisazione. Nel flamenco infatti il risultato artistico e la sua estetica non sono dati tanto dalla tecnica quanto dall'intensità interpretativa: ciò che nel flamenco viene considerato bello, in altri contesti potrebbe sembrare addirittura grottesco. Di primaria importanza è l'alienazione dell'artista, la sincerità espressiva, il particolare rapporto di complicità con il pubblico, in una parola il *duende*. Federico García Lorca, nella conferenza *Juego y teoría del duende*, tenuta a Buenos Aires nel 1933, ricorda la definizione che ne diede Goethe parlando di Paganini: «Potere misterioso che tutti sentono e che nessun filosofo spiega».

La regione originaria del *cante* coincide con il cosiddetto «triangolo flamenco» Siviglia, Cadice, Cordova al cui interno si trovano i *barrios* più rappresentativi: Triana a Siviglia, Santiago a Jerez, Santa María a Cadice. L'Andalusia tuttavia raccoglie una costellazione di località più o meno grandi fon-

damentali per la storia del flamenco come Alcalá, Utrera, Sanlúcar de Barrameda, Morón, Arcos, Lebrija, la provincia di Huelva, Cordova e Malaga, nonché Granada, Jaén, Murcia e Almería. Le diverse classificazioni degli oltre sessanta *palos* includono criteri anche geografici come la suddivisione per luogo di provenienza: *cantes de Cádiz y los Puertos*, *cantes de Málaga*, *cantes de Levante* e *cantes de ida y vuelta*. Cadice, ad esempio, porto d'imbarco per le Americhe, ha sempre rivestito particolare importanza per la diffusione dei *cantes de ida y vuelta* (andata e ritorno) come la *rumba*, la *guajira*, la *colombiana*, provenienti dal folclore ibero-americano e afflamencati.

Oggetto di vari studi e di ricche raccolte antologiche è stata la *copla*, l'elemento poetico del *cante* flamenco. La *copla andalusa* offre la visione più autentica dell'anima popolare essendo un canto sul destino dell'Andalusia pieno di riferimenti al mondo gitano. Il trattamento di temi quali la morte, l'oppressione, il distacco dai luoghi e dagli affetti, la sofferenza, hanno come sfondo un mosaico di località andaluse dove il *barrio* e il *corral* (il cortile) ospitano momenti di condivisione e creazione artistica: luoghi come la Puerta e il Puente de Triana, il *barrio* Santa María sono divenuti nel tempo *sacros lugares*, veri e propri *topoi* della cultura del flamenco.

Ricorrenti nelle *coplas* sono i riferimenti geografici che descrivono e raccontano la quotidianità:

• delle attività produttive tradizionali quali quella mineraria, l'agricoltura e l'artigianato («cestai»):

Trin-trin-trin
nanito dale al fuelle
que yo le daré al martillo
para ganar una
para que coman los
churumbelillos

Trin-trin-trin,
nanito dai col mantice
che io batterò col martello
per guadagnare qualcosa
affinché mangino
i piccoli

De Lebrija, lebrijano
la tierra del mosto bueno
y del buen cante gitano

Di Lebrija, lebrijano
la terra del mosto buono
e del buon canto gitano

En las orillitas del río
y en medio los olivares
mi padre hacía canastas,
y las vendía mi mare

Ai bordi del fiume
e tra gli ulivi
mio padre faceva ceste
e mia madre le vendeva

• dell'esilio, della nostalgia:

Aunque el mar mi sueno brinda
la tierra me tira más
será que el tiempo enraíza
y aquí nació mi cantar
aquí entierren mi cenizas
y que me perdone el mar
quiéreme tú, colombiana
Soy un hombre de la sierra
y en ella a gusto me encuentro
siento hondo a la tierra
me creo que soy su centro
y en mi corazón se encierra
la verdad que llevo dentro
oye mi voz, colombiana

Anche se offro al mare i miei sogni
la terra mi attira di più
forse perché il tempo radica
e qui (dove) nacque il mio canto
interrino i miei resti
e che mi perdoni il mare
amami, colombiana
sono un uomo della montagna
e con lei con piacere mi incontro
sento intensamente la terra
e penso di esserne il centro
ma nel mio cuore è chiusa
la verità che porto dentro
ascolta la mia voce, colombiana

Gitano de Andalucía
voy sembrando por el mundo
flores de la tierra mia
el día que yo me muera
que me entierren en los aires
desde Lebrija hasta Utrera
de Lebrija, Lebrijano

Sono gitano dell'Andalusia,
e vado seminando per il mondo
i fiori della terra mia
Il giorno che morirò
che mi sotterrino nella zona
da Lebrija fino a Utrera
di Lebrija, lebrijano

- attraverso lodi alla propria terra, apprezzata anche per l'arte:

Viva Caí que es inganable
viva la Isla también
y el porto de Santa María
viva Sanlúcar y Jerez

Pero a Jerez pierdo yo el sentido
por su buen cante
de los gitanos que he conocido

Viva Cadice che è impareggiabile
e anche la Isla
e il porto Santa María
viva Sanlúcar e Jerez

Però a Jerez mi sento mancare
per quanto è buono il cante
dei gitani che ho conosciuto.

- attraverso il consultarsi e identificarsi con l'elemento naturale (panteismo):

M'asomé a la muraya,
me respondió el biento:
¿Pa qué bienen tantos suspiritos
si ya no hay remedio?

Fui piedra y perdí mi centro
y me arrojaron al mar
y al cabo de mucho tiempo
mi centro volví a encontrar.

M'affacciai alla muraglia
mi rispose il vento
Per quale motivo tanti sospiri
se già non c'è rimedio?

Fui pietra e persi il mio centro
e mi gettarono in mare
e dopo molto tempo
il mio centro ritrovai.

Questa breve rassegna suggerisce come il *cante flamenco* sia da sempre voce di una comunità che nel tempo ha denunciato i problemi di sfruttamento, di emarginazione, di migrazione, di espropriazione della terra: temi che ritroviamo soprattutto nei *cantes del Campo*, o nei *cantes de las Minas*, originari delle regioni minerarie di Linares, Murcia e Almería, che nel XIX secolo conobbero forti movimenti migratori. Nella sua accezione primitiva il grido prolungato e patetico con cui iniziano molti *cantes* non è che l'eco della disgrazia e della disperazione di coloro che vivevano al margine della storia e della società. Tale grido tuttavia nella festa diventa canto e rito, testimonia la voce di una comunità, rafforza l'identità del gruppo ed esprime una condizione umana passionale, misteriosa e dolente che riassume una visione tragica e fatalista della vita, propria di una musica nata dalla miseria. Una voce che è tanto più leggendaria poiché manca di una tradizione scritta e ciò la rende, dopo oltre duecento anni di storia e molti studi, ancora enigmatica.

I luoghi del flamenco

Analizzare i luoghi del flamenco significa ripercorrere le tappe evolutive che hanno visto quest'arte passare dalla fase ermetica, nel chiuso ambiente del clan gitano e del *barrio*, alla fase di diffusione, con l'apertura e la fusione con altri stili, al successo globale contemporaneo. Si tratta di un percorso senz'altro non esclusivo, condiviso con altre espressioni musicali approdate nell'etichetta della *world music*, ma che si ritiene di particolare importanza poiché riflette un'espressione che, già nata dall'incontro di più culture marginali, nel tempo è riuscita a sopravvivere ad alterne vicende, spesso a vere e proprie persecuzioni. Un'analisi multiscalare del flamenco aiuta a comprenderne meglio i passaggi cruciali del percorso evolutivo di un'arte complessa che vede i luoghi divenire espressioni delle diverse epoche e dei momenti espressivi, ognuno dei quali viene definito da caratteristiche peculiari. Evidenzia anche come il flamenco sia un fenomeno che, come altre espressioni artistiche, comprenda molto di più della dimensione musicologica, artistica e culturale. Se ne propone schematicamente la seguente suddivisione:

- il barrio > *la famiglia, il clan (fase ermetica)*;
- i cafés cantantes > *lo sguardo dell'altro (fase di diffusione)*;
- il tablao > *il turismo (fase commerciale)*;
- il teatro > *la consacrazione pubblica, l'istituzionalizzazione*;
- la peña flamenca > *il tempio dei puristi (fase di conservazione)*;
- la TV, il cinema e i nuovi media > *la globalizzazione, la patrimonializzazione.*

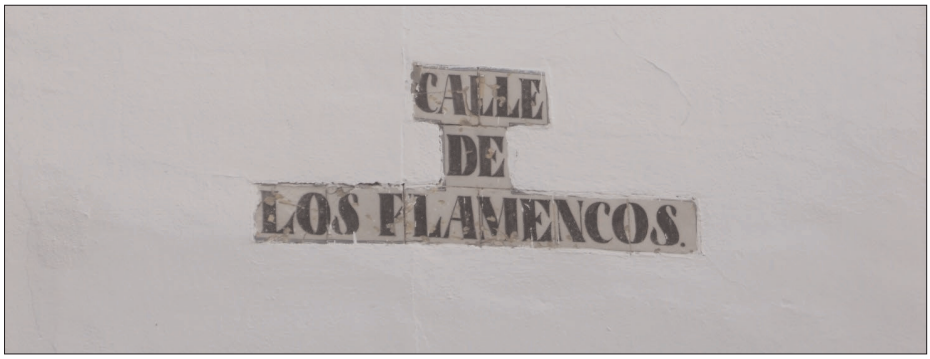

Fig. 2 – *Calle de los Flamencos, una via di Carmona, Andalusia*
Foto di L. Stanganini

Il barrio

Il patrimonio folcloristico andaluso, rielaborato nell'intimità e nella clandestinità della famiglia gitana costituisce il nucleo embrionale del flamenco. Nelle pianure del Guadalquivir, in una grotta, in un misero *patio* o in una taverna, sono nate misteriosamente le prime forme di *cante flamenco*. I testi delle *coplas* raccontano di prigionia, paura, emarginazione, povertà e da ciò si presume che i primi *cantaores* fossero uomini erranti, limitati nei movimenti, timorosi di un potere esterno (Infante, 1980) e che sbarcavano il lunario come mulattieri, venditori, carrettieri, minatori. In questa fase, definita ermetica, il flamenco si manifesta nelle riunioni familiari, durante i matrimoni, i battesimi, le feste improvvisate nei *patios*, nelle taverne, nei *corrales* o nei *cortijos* (casolari). La *fiesta* o la *juerga* ne sono l'espressione più genuina: terminata la giornata di lavoro, gli *aficionados* si riuniscono in maniera spontanea per dar vita a manifestazioni festose basate sull'improvvisazione secondo un rituale di convivenza al contempo inclusivo ed esclusivo: ognuno può cantare, suonare o danzare senza differenza di sesso, età e parametri estetici poiché artista e pubblico sono la stessa cosa, uniti da un codice comune condiviso che ne ribadisce l'appartenenza. La musica, il *cante*, i gesti sono infatti un bagaglio culturale familiare che si trasmette di generazione in generazione, ascoltando e guardando. Nei «semplici» assolo l'espressione e il sentire sono momenti primari fondativi dove l'importante è la comunicazione, la condivisione delle emozioni e il raggiungimento del *duende*.

Il *barrio* ha giocato un ruolo fondamentale nella differenziazione geografica del flamenco: tuttora il riferimento a un quartiere definisce un particolare stile o tipo di esecuzione. Uno dei più rappresentativi è il *barrio* di Triana. Già nel Cinquecento sede della *gitanería* di Siviglia, rappresenta tra il Settecento e l'Ottocento la fucina del *cante* flamenco e il centro di attrazione dei primi interpreti famosi che danno vita a *juergas* dalle quali i *payos* (non gitani) sono ancora esclusi. Situato sulla riva destra del Guadalquivir, separato dal centro storico, sarà la costruzione del Puente de Triana nel 1852, in sostituzione del ponte di barche, a consentire ai cantanti un facile accesso ai palchi della città dove stanno nascendo i primi *cafés cantantes*, interropendo così una segregazione anche artistica. Proprio in questo periodo avviene inoltre la prima grande espulsione dei gitani, a cui seguirà quella degli anni Cinquanta del Novecento, quando la forte urbanizzazione li costringe a riversarsi in anonimi quartieri popolari periferici.

I cafés cantantes

Con la tregua concessa da Carlo III nel 1783, il flamenco esce dalla clandestinità ed inizia, seppur timidamente, la fase di penetrazione negli ambienti popolari andalusi. La vera diffusione avviene tuttavia solo intorno al 1850 con la nascita dei *cafés cantantes*, sulla scia della moda europea. Si tratta di locali notturni con un'ampia sala circondata da specchi e locandine di corride, sedie e tavoli destinati al pubblico, disposti intorno ad un piccolo palco dove a spettacoli di varietà e cabaret si affianca il flamenco.

I *cafés cantantes* rappresentano un momento evolutivo cruciale poiché sono il luogo dove comincia ad essere conosciuto ad un vasto pubblico quello che è oggi il genere flamenco propriamente detto. Si parla di una *Etad de oro*, nella quale il flamenco conosce tre svolte fondamentali: la propagazione extra-gitana ed extra-andalusa, l'evoluzione e l'incremento delle sue forme, la professionalizzazione. Avviene infatti la separazione tra artista e pubblico, tra esecutore e spettatore: per la prima volta il pubblico paga un biglietto per lo spettacolo mentre gli artisti, in particolare le danzatrici, vengono retribuiti in denaro.

Ma il *café cantante* non è solo un luogo di intrattenimento, bensì una fucina di fermenti artistici e culturali: l'esibizione sul palcoscenico accelera infatti la diversificazione e la creazione di stili grazie anche al crescente numero di cantanti professionisti *payos* e all'intensificarsi dello scambio tra il *cante* gitano e il folclore regionale andaluso, mentre attraverso la persona-

lizzazione emergono nuovi stili che trovano diffusione con il nome di *cante flamenco gitano-andaluz*. Molti studiosi sono concordi nel considerare i *cafés cantantes* come la grande opportunità che il flamenco ha avuto per uscire allo scoperto ed essere così finalmente apprezzato e riconosciuto, per altri al contrario segnano il primo passo verso la folclorizzazione e la perdita della purezza e dell'originalità primitiva, dal momento che il *cante*, catartico e liberatorio, cede alcune delle sue caratteristiche più dure e originali per divenire più orecchiabile e universale. Certamente inizia così quel percorso irreversibile che vede il flamenco perdere in profondità nel momento in cui guadagna in popolarità, con melodie sempre più funzionali al *baile* (Manfredi Cano, 1963) e che gli permettono di espandersi dall'Andalusia ai grandi centri della mondanità, come Madrid, Barcellona, ma anche in Galizia e nelle Asturie.

Il teatro

Tra il 1920 e il 1955, mentre la moda dei *cafés cantantes* conosce la decadenza, gli spettacoli di flamenco iniziano ad essere eseguiti nei teatri di tutta la Spagna e nelle maggiori città del mondo, aumentandone ulteriormente il successo. A teatro il flamenco tradizionale diventa *opera flamenca* coreografata e orchestrata: l'elaborazione colta di artisti di formazione accademica. Questo passaggio segna indubbiamente delle trasformazioni importanti. Nella musica, la chitarra lascia spazio all'orchestra che esegue partiture classiche con rielaborazioni di ritmi flamenchi in un amalgama di stili che vanno dal teatro alla *zarzuela* (operetta) e mescolano i *fandangos*, più vicini alle melodie popolari, i *cantes de ida y vuelta*, con il loro influsso latinoamericano e le canzoni alla moda (*cuplés*), grazie alle creazioni di musicisti sia spagnoli sia stranieri (de Falla, Albéniz, Bizet, Ravel). Nella danza, all'espressività individuale si sostituisce una danza corale, narrativa, coreografata, corredata di scenografie e costumi ricercati. Il *bailaor* diventa un *bailarín* che nell'interpretazione virtuosistica e ignara delle origini introduce passi del folclore iberico con raffinata eleganza e stile (Testa, 1988). Si formano le prime compagnie (Diaghilev), impegnate in *tournée* mondiali. Sulla scia del romanticismo e del nazionalismo che avevano già modellato il teatro nazionale europeo, il flamenco diviene danza nazionale, orgoglio della Spagna, arrivando così a formulare l'equazione: Spagna = Andalusia = flamenco = gitani. L'invenzione del *nazionalflamenquismo* (1940-1955), per rappresentare una cultura nazionale che non tiene conto della complessità della cultura spa-

gnola, dà l'avvio alla strumentalizzazione politica del flamenco. Le canzoni castigliane, i fandanghi andalusi, le *jotas* aragonesi, riunite in un unico repertorio garantiscono la «vicinanza spirituale» dei diversi paesi nell'unità nazionale (Labajo Valdés, 1993). È quindi la capitale Madrid con i suoi grandi teatri e potenti impresari a divenire il centro del flamenco.

A questa perdita della purezza primitiva fa seguito una fase di rivalorizzazione del flamenco, che inizia nel 1922 con il celebre e primo *Concurso del cante jondo* di Granada, organizzato da Federico García Lorca e Manuel de Falla insieme ad altri intellettuali. Lo scopo è far rinascere e salvaguardare il *cante* da una sorta di modernità e contaminazione percepita come minacciosa. In una serie di loro pubblicazioni viene messa in rilievo la grande importanza del *cante* per la cultura andalusa e la purezza del *cante jondo* come primitivo canto andaluso. Non è casuale la scelta di un luogo primordiale come Granada con le sue *cuevas* per riproporre questo percorso verso le origini.

Il tablao

Con l'apertura dei *tablaos* (da *tablado*, letteralmente palco) inizia la fase commerciale del flamenco. Ispirati ai *cafés cantantes*, i *tablaos* si affermano a partire dagli anni Cinquanta, con il boom turistico, e propongono continuativamente un repertorio flamenco che predilige stili *festeros* accattivanti rivolti ad un pubblico vacanziero. Seppur snobbati da alcuni interpreti, rappresentano una buona opportunità di guadagno, difficile da rifiutare, e un'occasione per professionalizzarsi e confrontarsi con un pubblico nuovo e più vasto.

Per l'artista gitano significa inoltre il riconoscimento da parte della classe dominante nonché all'interno della sua stessa comunità. L'alternarsi del lavoro nei *tablaos* con quello nelle compagnie costituisce infatti un'importante fonte di sostentamento per intere famiglie. Anche in questa fase il repertorio accoglie nuovi stili, forme più raffinate, mentre si insiste su temi più universali, come l'amore, il destino, la morte, la miseria, la solitudine, permettendo così al flamenco di diventare un modo di sentire non più esclusivamente gitano-andaluso, ma di tutti coloro che condividono una particolare visione del mondo. I *tablaos*, tuttora disseminati nell'intera Spagna, soprattutto nelle località turistiche e nelle grandi città, sono diventati una tappa imprescindibile di un viaggio in Spagna, confermando che per il turista ormai il flamenco rappresenta non solo l'Andalusia, ma l'intera Spagna e la Spagna nel mondo.

Fig. 3 – Actuación *in una* peña flamenca *di Siviglia*
Foto di L. Stanganini

Le peñas flamencas

Nella consapevolezza delle profonde trasformazioni economiche, sociali e culturali in atto, inizia negli anni Sessanta una fase di recupero delle radici con il tentativo di ricreare l'ambiente originario in piccoli spettacoli senza impiego di tecniche sceniche né il bisogno di una trama narrativa. Nascono così le *peñas flamencas*, associazioni musicali per la conservazione e la diffusione del flamenco attraverso l'organizzazione di recital, conferenze e festival. Nate in Andalusia, si diffondono presto in tutta la Spagna, all'estero (anche in Italia) e ovunque esista un nutrito gruppo di *aficionados*. Si concentrano soprattutto nelle zone periferiche delle grandi città industriali, dove con lo sviluppo e l'emigrazione si assiste a mutamenti sociali a cui i nuovi arrivati reagiscono, ricostruendo una nuova rete relazionale che rimpiazzi lo sgretolarsi del tessuto parentale. La *peña* diviene così un punto di incontro, per bere qualcosa parlando di un cantante o commentando uno spettacolo e dove spesso si può trovare anche un flamenco politico critico della società e dei suoi mutamenti. Nelle *peñas* le dimensioni del palco, il circolo ristretto

di persone e il recital consentono il contatto diretto tra interprete e pubblico, proprio della ritualità flamenca, lontano dalla massificazione dei festival nati in quegli anni. L'ambiente ridotto infatti favorisce l'intensità comunicativa tra l'artista e il pubblico che interagisce con frasi di incitamento (*Olé! Eso es!*) e l'accompagnamento delle *palmas*: mezzi propri di quel codice che definisce il rito stesso della *fiesta flamenca* e che automanticamente esclude chi non conosce le regole. La forte ortodossia che connota le *peñas*, le rende poco capaci di assorbire i giovani interessati alle esperienze dell'*experimentalismo*. Seppur tuttora numerose soprattutto in Andalusia, negli ultimi anni, complice la crisi, il loro numero si sta progressivamente riducendo.

La TV, il cinema e i nuovi media

Con la morte di Francisco Franco nel 1975, dopo quarant'anni di dittatura, la Spagna esce finalmente dall'isolamento e vuole mostrare al mondo la sua modernità, ma anche farsi contaminare. Libera dalla censura si sente pronta a percorrere nuove vie: pop, reggae, ritmi caraibici e brasiliani, perfino rap e house sono le sorgenti musicali alle quali attinge il *nuevo flamenco* (Ketama, Gypsy Kings) sostenuto anche dalle grandi etichette musicali multinazionali. A questa diffusione contribuisce indubbiamente il successo internazionale dei film di Carlos Saura (*Bodas de Sangre* 1981, *Carmen Story* 1983, *El amor brujo* 1986) che, nel rivisitare i grandi classici, si avvale di illustri interpreti del *toque*, del *cante* e del *baile* come Paco de Lucía, Camarón de la Isla e Antonio Gades, capaci di segnare con maestria il delicato passaggio verso l'innovazione nel rispetto della tradizione.

I nuovi media offrono la possibilità di registrare, archiviare, diffondere, esportare, incidendo profondamente sul processo creativo: il flamenco si apprende e si elabora nel mondo in contesti nuovi, con interpretazioni nuove. All'adeguamento alle leggi di mercato e alla spettacolarizzazione (Joaquín Cortés) fanno da contraltare la ricerca e la contaminazione. Quello che esce dal XX sec. è ormai un flamenco globale nel quale la chitarra, strumento simbolo per eccellenza, si fonde con il *cajón*, il flauto, il sax per ampliare gli orizzonti musicali verso la salsa, il jazz, il rock. Nella danza è forte l'influenza della danza contemporanea, da cui si attingono moduli espressivi e di ricerca, attraverso un recupero degli aspetti più autentici del flamenco non privo di intellettualismi. Fioriscono in tutto il mondo, soprattutto in Germania e in Giappone, scuole, accademie e festival che si rifanno spesso alle forme più tradizionali con risultati di tutto rispetto.

Tra i gitani, tuttavia, il flamenco è ancora oggi una realtà quotidiana e un mezzo di promozione sociale. La profondità originaria del *cante*, seppur progressivamente minacciata dalla fusione con gli stili e dal necessario adattamento commerciale sul palco e negli studi di registrazione, continua a mantenersi viva all'interno dell'ambito familiare, nella cui intimità il flamenco viene ancora praticato come ricordo, trasmissione del sapere e costruzione dell'identità. Ciò rende sempre più evidente la dicotomia tra un flamenco pubblico e uno privato dove non è importante la perfezione tecnica e la *performance*, ma lo stare in famiglia, condividere il presente nel ricordo degli antenati e tramandare la propria e unica tradizione familiare ai giovani. I canti, le danze, le strutture musicali e le interpretazioni sono infatti chiaramente riconducibili a una famiglia o a una persona, e continuano ad essere tramandati esclusivamente attraverso la memoria comunicativa orale come saperi di clan chiaramente identificabili (West, 2007).

Infine, recenti iniziative come la *Guía del Flamenco de Andalucía* (2012), promossa dalla Junta de Andalucía, che presenta degli itinerari alla scoperta dei luoghi del flamenco (*las rutas*), nonché l'inserimento del flamenco nella lista dell'UNESCO dei Beni Immateriali Patrimonio dell'Umanità (2010) ribadiscono i forti vincoli territoriali e sottolineano la capacità del flamenco di essere contemporaneamente locale e globale: un indicatore culturale andaluso di prim'ordine, di tradizione meticcia, che ha acquisito una dimensione universale più grazie al suo radicamento culturale, alla sua funzione sociale viva, che alla sua commercializzazione, come si ribadisce nelle motivazioni della candidatura. La patrimonializzazione, la museificazione e la folclorizzazione, che implicitamente dichiarano la presenza del rischio della perdita di autenticità e la presenza di forti implicazioni turistiche, sono bilanciate dalla creatività e dall'innovazione annunciata dal nuovo flamenco in un alternarsi di pubblico e privato, inclusione ed esclusione, commercializzazione globale e purezza di circoli chiusi fedeli alle origini (Canova, 2015).

Conclusioni

Il flamenco è un'arte che, raccogliendo le virtù della diversità e del meticciato, ha dimostrato in diversi modi e occasioni come i suoi molti stili e forme abbiano rappresentato quella forza che gli ha permesso di attraversare il tempo. Si può affermare che quello del flamenco è stato per certi versi un percorso circolare che lo ha portato al XXI sec. con una nuova essenza meticcia nella quale i ritmi originari si mischiano a quelli provenienti dall'Euro-

pa e dall'America, fondendosi con altri stili quali il rock e il jazz. Dal meticciato ha infatti saputo trarre profitto creativo sia nella fase embrionale, nell'incontro con la cultura alta spagnola, che con quella oltreoceano, fino al flamenco globale di oggi. Nella crescente attenzione del mondo occidentale per la *world music*, il flamenco mostra tutta la ricchezza di un'arte degli incontri che ha saputo muoversi bene tra radicamento e universalità, in anticipo anche rispetto ad altri fenomeni di osmosi musicale. Lungo la loro erranza i gitani infatti hanno sempre adattato il proprio stile a quelli incontrati: quanto conservato di una sosta precedente li rendeva singolari, estranei al nuovo contesto. Musicalmente sono stati di volta in volta plagiari o artefici, puristi o ibridatori di stili, vittime di curiosità esotica e di rifiuto, ma nel momento in cui il flamenco diventa una forma artistica vera e propria, che affascina la cultura classica spagnola, muovendosi tra folclore e cultura accademica e riscuotendo poi successo in tutto il mondo, si può anche riassumere il senso della rivincita storica di un popolo troppo spesso marginalizzato, che non ha lasciato testi, ma un mondo di suoni e danze: un linguaggio ancor più universale nella sua autenticità.

Nell'attuale dimensione territoriale multipla del flamenco, alla funzione utilitaria e compiacente, orientata al commercio, lontana dalle fondamenta identitarie e dal suo carattere rituale, corrispondono fenomeni locali fortemente legati al territorio, dei quali il successo mediatico non riesce a cogliere tutta la complessità. Inoltre nella sempre più frequente presenza di accademie e di spettacoli di qualità fuori dall'Andalusia, nel moltiplicarsi dei luoghi di creazione e diffusione del flamenco, si registra un *otro flamenco*, sempre meno localizzabile, di cui occorre tener conto senza che venga messa in discussione la sua territorialità originaria.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ASSUMMA M.C., *Dizionario del flamenco*, Milano, Vallardi, 1996.

CANDELORI N. e E. FIANDROTTI DÍAZ, *Il flamenco*, Milano, Xenia, 1998.

CANOVA N., *La música como objeto geográfico*, in «Revista de Antropología Experimental», 2015, 15, pp. 465-482.

GARCÍA LORCA F., *Gioco e teoria del duende*, Milano, Adelphi, 2007.

INFANTE B., *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo*, Siviglia, Junta de Andalucía, 1980.

LABAJO VALDÉS J., *Il concetto di folclore nella costruzione del nazionalismo spagnolo*, in

T. MAGRINI (a cura di), *Antropologia della musica e culture mediterranee*, Bologna, Il Mulino, 1993, pp. 125-131.

MACÍAS M. (a cura di), *Guía del flamenco de Andalucía*, Malaga, Junta de Andalucía, 2002.

MANFREDI CANO D., *Geografía del cante jondo*, Madrid, Bullón, 1963.

MEDEROS A., *El flamenco*, Madrid, Acento Editorial, 1996.

MOLINA R. e A. MAIRENA, *Mundo y formas del cante flamenco,* Madrid, Revista de Occidente, 1963.

PASQUALINO C., *Dire il canto. I gitani flamencos dell'Andalusia*, Roma, Meltemi, 2003.

RUSSO A., *El cante flamenco*, Roma, Margini, 2000.

STANGANINI L., *Memoria e territorio: il patrimonio immateriale della cultura gitana (musica, danza e canto)*, in M.C. FREYDOZ e C. GIORDA (a cura di), *Le Alpi e l'Europa. Realtà territorial di ieri e di oggi*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011, pp. 197-200.

SUÁREZ JAPÓN J.M., *Geografía del Flamenco - Flamenco y geografía*, in «Revista Alboreá» 2005, 12 (*http://flun.cica.es/index.php/numero-12/102-geografia-del-flamenco-flamenco-y-geografia/97-geografia-del-flamenco-flamenco-y-geografia/).*

TESTA A., *Storia della danza e del balletto*, Roma, Gremese, 1988.

WEBER A., *Il viaggio musicale dei gitani*, Milano, Ricordi, 2008.

WEST C., *Gedächtnis – Kultur – Raum*, in «Geographische Rundschau», 2007, 7-8, pp. 44-52.

Abstract

The geographical perspective has always been included in studies focusing on flamenco: an art deeply rooted in the Andalusia region, with a complex identity and a strong local/global relationship. Born from the melting of the different cultures cohabiting in some *barrios* and *agrovillas* of Andalusia, the work proposes – after a short introduction on the origins – a multiscale analysis of the places of flamenco, to show how they coincide with a particular step of its artistic evolution, which goes from the private familiar dimension to nowadays global diffusion. The ability of transforming while preserving a well-defined identity has been the key of its success and shows how the meeting of different cultures could be highly creative and produce a precious and original form of art. In the last decades, preservation, marketing and folklorization are facing a private sphere where flamenco is still representing an expressive and communicative means among the members of a community.

La musica come geografia: suoni, luoghi, territori
E. dell'Agnese, M. Tabusi (a cura di), 2016, SGI, pp. 67-82

MARCELLO TANCA

GEOGRAFIA E CANZONI: LA PROVINCIA, L'ALTROVE, LA GEOGRAFIA IN PAOLO CONTE

Geografia e canzoni: Paolo Conte

L'assunto da cui muove questo contributo è semplice, e può essere formulato nel seguente modo: a chi sappia guardare ad essa con mente sgombra da pregiudizi, la canzone offre una originale chiave di accesso alla territorialità, configurandosi come un documento prezioso da cui ricavare informazioni utili sui modi in cui gli uomini, rappresentando un territorio esistente o desiderato, rappresentano se stessi. La sua componente «patemica», in grado di promuovere «aloni di senso e sentimento» (Giovannetti, 2007, p. 16), assume un valore indiziario fondativo nel momento stesso in cui si riconosce che l'*homo geographicus* non è soltanto un essere logico e razionale, ma intrattiene delle relazioni affettive con i luoghi che lo guidano nelle scelte e nelle pratiche attraverso le quali questi produce e organizza gli spazi. Prodotto più ubiquamente diffuso, insieme alla fotografia, dell'industria culturale (Ortoleva, 2008, p. 297), la canzone riveste all'interno dei circuiti di condivisione collettiva che percorrono la società il ruolo, tutt'altro che marginale o secondario, di formazione narrativa in cui prende forma una certa immagine del mondo (nel senso più ampio del termine). Come chiosava Proust nel suo *Éloge de la mauvaise musique*: se anche il posto della canzone nella storia dell'arte fosse nullo, esso è immenso nella storia sentimentale della società.

Ma, detto questo, come impostare uno studio geografico su un tema così insolito? Certo, ci si potrebbe accontentare di andare a caccia, poniamo, dei luoghi presenti nella canzone d'autore italiana al fine di evidenziarne la geografia più o meno implicita (La Posta, 2007). Il risultato di un censimento di questo tipo mostrerebbe la forte presenza, all'interno di questo repertorio, sia di località generiche dotate di una referenzialità ubiquitaria, a indicalità debole (la via, la piazza, la città ecc.); sia di luoghi particolari, espressioni di

Licenza Creative Commons:
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

una referenzialità ubicata e perciò portatori di una indicalità forte (Turco, 2010, pp. 157 e segg.): Torino vuole dire Napoli che va in montagna (A. Venditti, *Torino*); Genova si vede solo dal mare (I. Fossati, *Chi guarda Genova*); nel centro di Bologna non si perde neanche un bambino (L. Dalla, *Disperato Erotico Stomp*); Rimini è quasi inutile di marzo (F. Guccini, *Inutile*) in un elenco ovviamente selettivo e parziale. Si tratta di definizioni che nel loro riferirsi a precise qualità topiche tentano ambiziosamente di catturare, nel loro piccolo, il palesarsi del *genius loci* (la cui natura profonda, come è noto, è in buona sostanza irriducibile al linguaggio logico-razionale) ([1]). Questo censimento enumerativo-referenziale non è tuttavia l'unica forma praticabile che può assumere l'indagine in chiave geografica della canzone; chi scrive è convinto che il geografo possa ambire a qualche cosa di più che un'analisi meramente «impressionistica» per tentare uno scavo in profondità nelle immagini territoriali veicolate dalle canzoni – in maniera analoga a quanto già accade con altri media come la letteratura ed il cinema.

Per mettere alla prova queste assunzioni programmatiche concentrerò la mia attenzione sul canzoniere di Paolo Conte, uno dei più importanti artisti italiani, allo scopo di evidenziare le narrazioni geografiche che la sua opera sottintende ([2]). Nato ad Asti nel 1937, Conte diviene interprete dei propri brani un po' per caso, dopo aver scritto per cantanti come Adriano Celentano, Caterina Caselli, Patty Pravo, Enzo Jannacci, Bruno Lauzi e molti altri – attività parallela a quella, «ufficiale», di avvocato. Il merito del suo debutto è ascrivibile ad Amilcare Rambaldi ([3]), presidente del Club Tenco (che raccoglie tutt'oggi un gruppo di sostenitori della canzone d'autore), che nel 1976 la invita ad esibirsi al Teatro Ariston di Sanremo. L'avvocato, restio a propor-

(1) In virtù anche di una felice scelta espressiva, una frase come «nel centro di Bologna non si perde neanche un bambino» appare subito icasticamente «vera», capace di dar voce ad una precisa proprietà geografica del luogo; ripetuta infinite volte a mo' di proverbio essa diventa un *cliché*, un luogo comune che non ha più niente di nuovo da dirci (ha esaurito, se così si può dire, la sua freschezza connotativa). Si noti a questo proposito la curiosa analogia con la lista di città presente nell'*Aggiunta al Theatro delle città d'Italia* (1629) di Francesco Bertelli («Fama è tra noi Roma pomposa, e santa, / Venetia ricca, saggia, e signorile, / E Napoli odorifero, e gentile, / Fiorenza bella tutt'l Mondo canta»); tradizione (mnemotecnica) che risale all'antichità (cfr. l'*Ordo Urbium Nobilium* di Ausonio). Su questo aspetto si rimanda a Mondada (2000, pp. 242-243).

(2) A conoscenza di chi scrive, gli unici studi pubblicati in Italia che abbiano esaminato in chiave geografica l'opera dei cantautori sono i lavori di Stefania Bettinelli (2002) e di Loredana Piro (2010), dedicati rispettivamente a Francesco Guccini e a Vinicio Capossela. Si tratta – è bene ricordarlo – di due artisti che a differenza di Conte si sono cimentati in più di un'occasione anche nella stesura di opere letterarie (alla cui analisi viene dato giustamente molto spazio nei due studi testé citati).

(3) A lui è dedicata la canzone *Roba di Amilcare* (contenuta nel doppio album *Tournée 2* del 1998).

Fig. 1 – *Paolo Conte in una foto degli anni '70 di Mario Dondero*
Fonte: http:*//www.panorama.it/cultura/libri/mario-dondero/*

si come interprete delle sue canzoni nonostante avesse già pubblicato il suo primo 33 giri, accetta, finendo per essere «adottato» dai suoi colleghi già famosi. Da quel momento ha inizio il suo successo presso il pubblico (nel 1985 tiene tre concerti al Théâtre de la Ville de Paris e nel 1998 la rivista «Rolling Stones» inserisce *The best of Paolo Conte* tra i migliori dischi dell'anno; nel 2003 l'università degli Studi di Macerata gli concede la Laurea *honoris causa* in Lettere moderne «per aver tradotto in un linguaggio del tutto originale, ricco di significative trame testuali e poetiche, tipi, luoghi, situazioni, storie, atmosfere di aspetti dell'immaginario del nostro tempo»).

Questi brevi cenni biografici offrono l'occasione per evidenziare le affinità e le divergenze che sussistono tra Conte e il variopinto gruppo dei cantautori italiani affermatisi tra gli anni Sessanta e Settanta e composto, tra gli altri, da Luigi Tenco, Gino Paoli, Fabrizio De André, Enzo Jannacci, Francesco De Gregori, Francesco Guccini e altri. Un punto in comune è rappresentato indubbiamente dall'identificazione delle figure, fino a quel momento separate, di autore e interprete, che infonde alla produzione di questi artisti tratti allora inediti di distinzione e identità: i singoli cantautori non sono intercambiabili tra loro; ciascuno di essi ha una propria personalità e una poetica che li rendono di fatto inconfondibili. Un altro elemento di continuità è dato dal rifiuto delle retoriche languide e sentimentali e dall'adozione degli stilemi del linguaggio parlato, colloquiale, tipico della quotidianità (basti pensare ai versi «Mi sono inna-

morato di te / perché non avevo niente da fare» di Tenco), da una voce non educata e lontana dai canoni del belcanto all'italiana. Un tratto che invece segna la distanza tra Conte e molti dei suoi colleghi è il suo disinteresse per i temi politici. La canzone d'autore è una canzone impegnata, schierata politicamente contro la morale corrente. Conte invece si presenta fin dalle prime prove come un autore ironico ma anche riservato e schivo, già maturo (fig. 1), lontano dall'impegno ma, parallelamente, anche dallo show-business che tende a ridurre la canzone a banale genere di intrattenimento. La sua voce «terrosa e monocorde» (Gatti, 1981, p. 41) si lega al suo particolare modo di cantare, molto vicino al parlato; il lessico adoperato oscilla tra l'uso di termini desueti o di origine straniera (taffetà, elisir, *curaçao*, vampate, parabrise, bovindo, macadàm ecc.), giochi di parole e spericolate assonanze («[il tempo] tiene la sua accademia / sotto lo sguardo vitreo dei bicchieri di Boemia» in *Fuga all'inglese*); la sua poetica musicale si nutre di echi di jazz classico e di ritmi afrocubani (milonghe, tanghi, habanere ecc.). Cultore di enigmistica e feticista del Novecento, Conte rappresenta «probabilmente uno dei prodotti artistici italiani meno italiani e più universali. I suoi dischi infatti vengono ormai stampati con i testi tradotti in tutte le lingue europee e le sue tournée sono successi eclatanti, dall'Olympia di Parigi al Metropolitan di New York: ma non c'è da stupirsene se ricordiamo che molte canzoni di Paolo Conte sono state originariamente scritte in inglese e in francese» (Jachia, 1998, p. 105).

Per dare avvio ad una perlustrazione del canzoniere di questo artista partirò da alcune semplici domande che sono strettamente correlate tra loro: 1) È possibile individuare nel repertorio dell'avvocato di Asti la presenza di un immaginario geografico fatto di luoghi, ambienti e paesaggi riconoscibili e ricorrenti, e all'evocazione di quali competenze, valori e significati (senso del luogo, coscienza territoriale, radicamento ecc.) questi sono collegati? 2) Quali strategie retoriche e discorsive sono utilizzate da Conte per costruire la propria rappresentazione del mondo? 3) In che cosa consiste il contributo che le sue canzoni possono dare alla nostra comprensione della territorialità?

Prima di rispondere a queste domande è necessario precisare che la dimensione testuale della canzone (su cui mi soffermerò principalmente nella mia disamina) è soltanto una delle componenti genetiche che ne alimentano la *Stimmung*. La forma-canzone è data infatti dall'unità di parole, musica e interpretazione; unità che non va intesa in senso meramente additivo, come somma di parti, ma nei termini di un processo di scambio, di compensazione e di arricchimento reciproci (sarà poi l'intensità e il carattere più o meno virtuoso, anche arbitrario se vogliamo, di questo processo a incidere sulla qualità del risultato finale). Banalmente, le parole di una canzone non na-

scono per essere lette, ma per essere cantate; leggerle in maniera decontestualizzata dal contesto ritmico-melodico ed armonico di cui sono parte integrante rischia di condurre a grossolani fraintendimenti. Del resto, il metodo compositivo scelto da Conte non sembra lasciare adito a dubbi: la redazione del testo è sempre secondaria rispetto alla composizione musicale (Conte in Di Stefano, 1991); egli stesso parla della «grande fatica» che occorre per adattare alla musica una lingua come l'italiano, povera di parole tronche e di dittonghi. Il prodotto di questo non facile lavoro di incastro, spiega, «sarà anche il risultato di molte meditazioni e tantissime rinunce. Per contro, tutte queste costrizioni portano talvolta a beneaugurate immagini e frasi "sintetiche", in apparenza sbrigative ma spesso efficaci ed eloquenti nella loro stringata rappresentazione di un'idea. E, talvolta, riescono anche a produrre rime inaspettate e interessanti» (Conte, 2003, p. 102).

Conte-stualizzare luoghi: la provincia e l'altrove

Fatta questa premessa, non appena ci volgiamo al repertorio dell'avvocato di Asti, ci imbattiamo immediatamente nella proliferazione di quelli che Turco (1999) chiama designatori referenziali, sia accidentali sia rigidi. I primi (le risaie, la verde frontiera, la pampa, l'oasi, la jungla, le spiagge, una pista di elefanti, il quartiere, l'altopiano preistorico, le metropoli, le montagne languide) semantizzano il mondo attraverso una figurativizzazione vaga, generica; i secondi (Argentina, Milano, Shanghai, Vienna, Torino, Sudamerica, Parigi, Zanzibar, Timbuctù, Napoli, Berlino, Minneapolis, Cina, Messico, Marsiglia, Alessandria, Pianura Padana, Africa, Francia, Piccardia, Normandia, India, Genova) identificano con precisione dei luoghi attraverso la loro singolarizzazione. E, tuttavia, dobbiamo fare attenzione a non cedere al facile entusiasmo di una geograficità «a portata di mano», accontentandoci di attestare la nostra indagine su un livello per così dire meramente referenziale; molto più stimolante appare un'esplorazione in profondità dei rapporti semantici e simbolici che legano la produzione dell'artista ad una certa idea di territorio. Si prenda ad esempio una canzone come *Paris, Le Paris*, tratta dall'album *Razmataz* (2000), la cui efficacia comunicativa si fonda programmaticamente sull'ambiguità del linguaggio. Scritto direttamente in francese, omaggio sentito alla *Ville Lumière*, il brano – che ad un'analisi musicale appare attraversato nell'accompagnamento da un elegante cromatismo armonico di tre note ascendenti (speculari al tema discendente della voce, fig. 2) – è di fatto costruito sull'*arguzia* di un vero e proprio *calembour*.

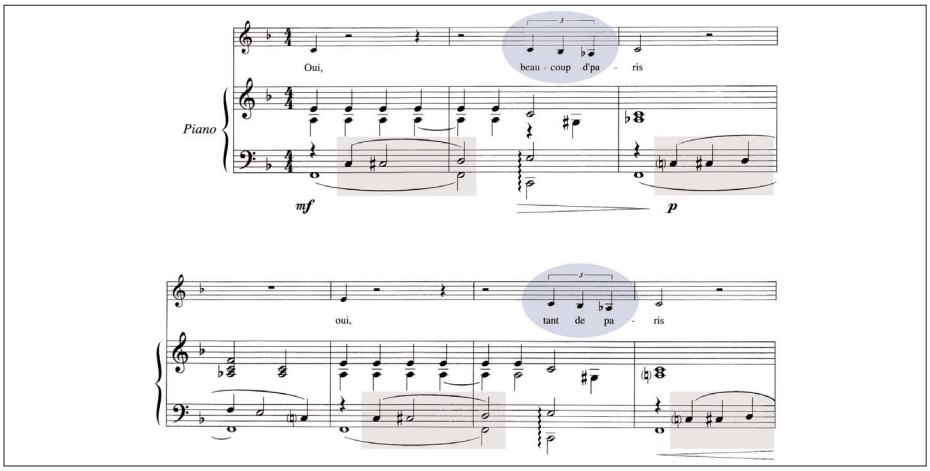

Fig. 2 – *Le prime battute della canzone* Paris, Le Paris *dall'album* Razmataz *(2000). Specularità dell'inciso cromatico ascendente (in grigio) e del motivo discendente della melodia (in celeste)*

Spiega l'autore:

> Ho sempre avuto la passione per l'enigmistica e ho sempre amato giocare con le parole, e in questo caso mi sono addirittura permesso di farlo con una lingua che non è la mia: «paris» può voler intendere «i parigi», cioè le tante facce della città di Parigi, oppure «le scommesse». Infatti è tutto un gioco di scommesse. E di personaggi [Conte, 2003, p. 64].

Il designatore «paris» è qui utilizzato in maniera polisemica, giacché è chiamato a designare contemporaneamente: *a*) un luogo singolare (Paris = la città di Parigi) declinato in varie forme: *les nombreux visages de Paris*; *b*) un sostantivo maschile (pari) al plurale: *les paris*, le scommesse. Questo gioco di parole, reso possibile dall'identità fonologica di due parole semanticamente diverse, è «nascosto» nell'esecuzione del brano (penso ad es. a versi come «Paris, paris de courage / couleur de l'orage / orage plein de paris...»): ascoltando la canzone non è sempre facile individuare i referenti senza confondersi!

Il carattere allusivo-analogico dei designatori utilizzati da Conte è evidente anche in un'altra canzone, tratta dall'album *Paris Milonga* del 1981 e anche questa dedicata a *Parigi*, luogo che evidentemente ha un posto centrale

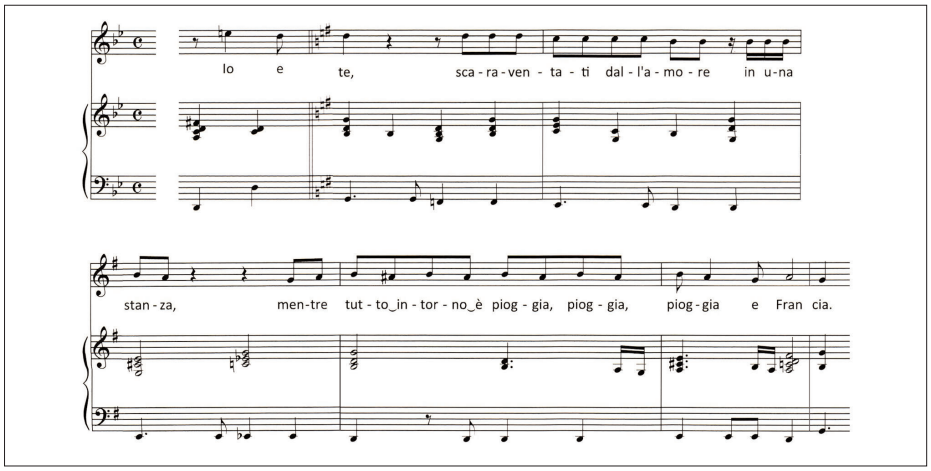

Fig. 3 – *L'amore consumato in una camera d'albergo «mentre tutto intorno è pioggia, pioggia, pioggia e Francia». La simbolica del territorio nella canzone* Parigi

nella sua geografia sentimentale e personale (fig. 3) (4). Come nell'esempio precedente, le parole dell'autore rivelano un retroscena che mette in luce il ruolo giocato nella narrazione da certe figure geografiche:

> In questo caso, protagonista è ancora una volta la pioggia; ci sono due amanti che si incontrano e rapidamente finiscono in un piccolo hotel, e tutto si raccoglie intorno alla frase «Intorno è solo pioggia, pioggia, pioggia e Francia». Mentre a me italiano è piaciuta questa frase quando l'ho scritta, mi suonava bene (perché la Francia è, per me, italiano, l'estero), quando ho avuto la possibilità di soffermarmi su una traduzione in francese perché un francese la cantasse, mi sono accorto che al traduttore dava fastidio pronunciarla, così come a me avrebbe dato fastidio dire «pioggia, pioggia, pioggia e Italia». Ho provato a dire al traduttore: – E se dicessi «intorno è solo pioggia, pioggia, pioggia e Olanda»? – Risposta: – Sì, sì, va benissimo [*ibidem*, pp. 15-16].

(4) «Parigi – afferma Conte – esiste anche per descrivere cose e sensazioni che non appartengono alla geografia» e ancora: «È probabile [...] che Parigi sia qualcosa di più di una città, non solo un luogo bellissimo e magico che ha ospitato artisti di ogni estrazione e nazionalità, ma anche il punto d'incontro di culture e di sogni» (Conte in Cotto, 2015, p. 28).

Questa rivelazione deve metterci in guardia dal cedere alla facile tentazione di accontentarci, nella nostra esplorazione, di un primo livello «letterale» puramente denotativo, in cui la ricostruzione della geografia contiana coincide con la semplice georeferenziazione e con il censimento dei toponimi menzionati nelle canzoni. La pioggia – vera e propria protagonista della canzone – svolge qui il ruolo di «simbolica del territorio» (per riprendere l'espressione di Turco, 2010, p. 43) chiamata ad illustrare i sentimenti dei due amanti. «Francia» e «Parigi» appaiono come significanti dal valore più allusivo-simbolico che referenziale-posizionale; la loro sostituzione con altri designatori, come accade nella versione tradotta, non inficia il significato del brano, mantenendone inalterata la funzionalità connotativa. Questo ovviamente non lascia supporre che la scelta dei designatori da parte di Conte sia casuale o che questi siano tutti interscambiabili a piacimento (il che svuoterebbe di senso qualsiasi tentativo di intenderne la «geograficità»); al contrario, mostra come queste scelte obbediscano a precise motivazioni di ordine creativo-poetico, culturale, persino affettivo-biografico. Lasciando intravedere lo scarto più o meno grande che può sussistere tra «il territorio» e «una certa idea di territorio», questi primi esempi evidenziano piuttosto la necessità di dirigere la nostra attenzione, piuttosto che su singole canzoni, su grappoli di canzoni in cui sia possibile riconoscere in maniera chiara e distinta il ricorrere di certe figure della territorialità caratterizzate da evidenti affinità tematiche e simboliche.

Per procedere in questa direzione occorre tenere conto di almeno due punti: in primo luogo, il fatto che lo stesso Conte rivendichi per sé con orgoglio la condizione di «uomo di territorio», e con essa l'esistenza di un legame intimo e inaggirabile tra il proprio universo poetico e gli elementi che compongono la sua geografia esistenziale (il Piemonte, l'astigiano con i loro paesaggi caratteristici; si pensi alla canzone *Nord*). In un'intervista egli afferma:

> Credo di essere uno dei pochi scrittori canzonettistici di paesaggio. Il paesaggio viene affrontato di rado nelle canzoni ed è chiaro che io racconto il paesaggio che conosco meglio, di cui conosco un po' i segreti, i profumi. Il mio paesaggio è di entroterra però non è lontano dal mare e quindi il mare tante volte lo percepisci dalle nostre parti, ci sono certe sere di primavera in cui arriva il vento del mare e te ne accorgi, ed è una sensazione molto fine, segreta, meravigliosa, sai che lo puoi raggiungere, con una buona automobile si va in mezz'ora [Conte in Capasso, 2005, p. 23].

In queste parole trova espressione il forte senso di appartenenza che lega l'artista ad un territorio, come quello dell'astigiano, dal profilo geografico e culturale molto preciso e marcato (e nel quale egli, oltre che esserci nato, vi-

ve tuttora) (5). L'astigiano come *milieu, terroir, espace vécu*, condivisione di modi e di ritmi di vita sedimentati nel tempo, di «codici contadini», di un certo rapporto con il paesaggio che si estrinseca in una campagna «incombente» o, come egli stesso la definisce, «opulenta e selvaggia, ondulata e ondulante, splendida nei suoi disegni arcaici» (Conte in Cotto, 2015, pp. 122-123); persino in sensazioni olfattive di fatto inseparabili, nella memoria, dall'identità dei luoghi: «Uno dei ricordi più belli della mia infanzia è l'odore di uva fermentata. Camminavi per Asti nei giorni della vendemmia e ti sembrava di stare in una tinozza, non in una città» (*ibidem*).

Il secondo punto ha a che fare con la presenza nel suo repertorio di una vera e propria «tensione dialettica» o per meglio dire narrativa tra due figure spaziali solo apparentemente reciprocamente esclusive, ma in egual misura particolarmente care a Conte: la provincia e altrove. L'una identifica generalmente le piccole storie minime della quotidianità, il luogo dello spaesamento esistenziale e dell'inadeguatezza del vivere, ma anche un bruciante desiderio di evasione che nasce principalmente dall'incontro con i miti e le immagini dell'altrove veicolate dalla musica jazz e dal cinema; l'altra l'evasione, l'avventura, l'esotismo e l'immaginario, il sogno, il mistero e l'enigma. Dal loro continuo presupporsi e richiamarsi a vicenda scaturisce quella che è stata definita una vera e propria «epica povera» (Colangelo, 2009, p. 163) in cui la provincia si struttura come una sorta di cronotopo, vale a dire come una unità narrativa spaziotemporale intorno alla quale ruotano eventi e personaggi. Contraddistinta da ritmi più lenti rispetto a quelli che animano la metropoli, e da relazioni di prossimità, vero e proprio «microcosmo», per usare una parola cara a Claudio Magris, questo piccolo mondo è una fonte di ispirazione molto ricca, attraversata com'è da mille pieghe:

> La provincia è sicuramente un aspetto importante della mia formazione. Molto spesso può anche essere una fonte d'ispirazione. La provincia è sicuramente più sagomata: ha più pieghe, a guardarla bene, rispetto alla grande città. E queste mille pieghe la rendono sicuramente più facile da leggere per uno che dalla realtà vuole prendere spunto per cantare o raccontare esperienze di vita [Conte in Di Gennaro, 2015, p. 64].

La provincia è un vero e proprio archetipo della geografia contiana: si tratta di un territorio lento e opaco, di un'unità sociotopica caratterizzata dalla

(5) Una dichiarazione come la seguente lascia davvero pochissimo spazio ai dubbi: «Io sono un fierissimo, orgogliosissimo, alfierissimo astigiano» (Conte in Cotto, 2015, p. 70).

presenza di piccoli e medi centri di mercato in stretto rapporto con le campagne e ritratta in una fase di transizione, circoscrivibile agli anni immediatamente successivi al termine della seconda guerra mondiale, che precede il suo declino in favore dei grandi assi di sviluppo. Questo territorio si caratterizza per ritmi di vita che risentono di una distanza dai grandi centri che non è misurabile solo ed esclusivamente in termini euclidei ma, soprattutto, in quelli della velocità e della porosità con cui i *milieux* assorbono, respingono o (ri)elaborano gli stili di vita e più in genere gli stimoli provenienti dal mondo esterno. La provincia è il grigiore dei giorni tutti uguali, i brutti tinelli marron, la nebbia e i temporali, le piste gelate dei carri, la radio («L'ha detto anche oggi la radio, ed è vero» in *La fisarmonica di Stradella*), il ballo la domenica sera, gli amanti di pianura, la campagna immobile, le risaie, il canto delle rane, il vento, la paglia e il fieno, le aie bianche, la convivialità («vieni qui con noi a bere un'aranciata» in *Diavolo rosso*). Ma la provincia italiana è soprattutto *attesa*. Attesa di qualcuno o qualcosa come reazione alla noia, desiderio di un incontro, ad esempio con un paesaggio diverso, insolito, con colori, odori e sapori diversi dai propri che attraggono e al tempo stesso respingono (*Genova per noi*); l'attesa impaziente di chi aspetta «sullo stradone / impolverato» il momento in cui da una curva spunterà il «naso triste da italiano allegro» di Bartali (*Bartali*); la visita inaspettata, in piena notte, del fantasma di Chick Webb, il grande batterista swing (*Gong-oh*); o la visione, da un aeroplano, di un pianoforte a coda che luccica sul grande mare (*Aguaplano*); o il suono di una fisarmonica che irrompe improvvisamente nell'aria, trasfigurando il ritorno a casa di una coppia di fidanzati, nella nebbia «che sembra essere dentro a un bicchiere / di acqua e anice», in un'atmosfera magica (*La fisarmonica di Stradella*). In tutti questi esempi un evento inatteso, desiderato o anche soltanto sognato fa irruzione nella vita di tutti i giorni provocando un brivido, una lacerazione, una nuova emozione e sbloccando la ripetizione dell'identico, fungendo quindi da elemento che «apre» nuovi scenari di evasione, di trasgressione, di redenzione. Allo stesso tempo questa liberazione o fuga è fugace, effimera, di breve durata. La vita ordinaria riprende presto il sopravvento, perché non si può sfuggire mai del tutto all'opacità del quotidiano: il piemontese di *Genova per noi* rientra infine a casa, nella campagna immobile dove «i gamberoni rossi sono un sogno»; dopo il passaggio di Bartali i giornali svolazzano in mezzo alla strada vuota, mentre «tramonta questo giorno in arancione»; all'alba, il fantasma di Harlem scompare come in un sogno (ciò che in effetti è); l'aeroplano riprende infine quota per tornare «nel mondo dal bel colore baio»...

L'altrove si situa a sua volta al polo opposto della geografia sentimentale e poetica di Conte. Se la provincia è sostanzialmente noia, nebbia, solitudine,

fallimento esistenziale, l'altrove è piuttosto una promessa di avventura, di un nuovo inizio, di redenzione e felicità; è la forma che prende quella che Dardel chiamava l'*inquietudine geografica*, ossia il desiderio di fuga, di evasione, di esotismo e di rottura con la vita quotidiana e i suoi stanchi rituali per aprirsi all'esplorazione-evocazione dell'ignoto (basti pensare a canzoni come *Via con me*, *Onda su Onda*, *Fuga all'inglese*, *Molto Lontano*). Ma «dove» si trova esattamente questa figura della narrazione contiana? Non è una domanda oziosa, naturalmente: l'altrove è Africa, Shanghai e Parigi, Uruguay e Berlino. Per un uomo un po' selvaggio come l'astigiano Conte, anche una semplice gita di un giorno in Liguria può trasformarsi in un percorso iniziatico ed esotico che dà libero sfogo all'inquietudine di chi sogna dei paesaggi diversi dai propri (il mare come altrove della campagna). Ciò che è veramente importante è che la fuga conduca lontano: se si potessero riassumere in una formula le proprietà di questo archetipo della territorialità, direi che *l'altrove è il non-qui*. Innumerevoli volte evocato, ora tramite «i gelsomini dell'Africa buia», ora da «un clacson peruviano», esso rimane sempre (troppo) lontano, instillando il dubbio che non venga raggiunto mai del tutto, tranne che per brevi istanti. Come evidenzia Paolo Zublena, la narrazione contiana rimanda ad una sfera topodeittica volutamente indefinita (si pensi a canzoni come *I giardini pensili hanno fatto il loro tempo*) che può essere caricata di significati molteplici per il suo valore referenziale vago, aperto ed evocativo (Zublena, 2007 e 2009).

L'esplicitazione di questa dialettica tra il qui e l'altrove trova una delle sue più compiute espressioni nella canzone *Chi siamo noi*, tratta dall'album *Paolo Conte* (1975). Questo brano è imperniato sul contrasto a prima vista insanabile tra due maniere diverse di relazionarsi con il mondo. Da un lato, «sonno» e «silenzio» e il grigiore di uno «sbadiglio immenso» sono i contrassegni della vita della provincia a cui si contrappone, dall'altro, l'altrove di coloro che vanno «in pieno mare» inseguendo idee di avventura e di ignoto ([6]). Eppure non vi è alcuna traccia di dramma nella canzone, non ci sono contrasti stridenti, ma una *rêverie* a occhi aperti un po' malinconica, come se queste due opzioni, lungi dall'essere incompatibili, trovassero infine una possibile conciliazione nel ritmo di rumba lenta della canzone. Ma *Chi siamo noi* è interessante anche per un altro motivo. Oltre a fissare in maniera emblematica la dialettica tra il qui e l'altrove, ci mostra le strategie retoriche e il metodo di lavoro del suo au-

(6) Cfr. i versi: «Era già così quando Bastian Caboto andava / in pieno mare, intorno a lui la curiosità / spalancava allora in un sospiro il suo ventaglio / di meraviglie americane / e si calmava in una rumba senza fine»; e ancora: «Era già così Vasco da Gama andava andava / in pieno mare, e intorno a lui la verginità del mondo / gli parlava come un gatto il suo dialetto fresco / di mattino Zulù».

tore, un metodo che ruota attorno a parole come «pudore», «proiezione», «dislocazione» e «allegoria». Come spiega lo stesso Conte:

> Sento fortissima quella voglia di altrove tipica dei Novecentisti, quindi scrivo canzoni che parlano di storie ordinarie – o, quantomeno da queste nascono – per poi proiettarle in mondi più colorati, più teatrali. «Tecnica del pudore» perché non conosco quei mondi per esperienza vissuta, per via empirica, e non potrei quindi descriverli come visti in prima persona. Al tempo stesso mi affascinano e cerco quindi di raggiungerli ambientandovi le storie dei miei brani, che invece – tengo a precisare – sono tutte storie vere, o che quantomeno esistono [Conte in Di Gennaro, 2015, p. 64].

La «tecnica del pudore» si basa su una strategia di proiezione, vale a dire sulla *dislocazione* in un contesto più colorato e teatrale di storie che sono nate nella provincia, per dare loro un valore più ampio e «comporre un racconto che poi si cala in contesti diversi: generici, universali, a volte persino astratti e in cui ognuno riesce a leggere qualcosa in base al proprio portato». Il che conferma la *natura allegorica* della geografia contiana: a ogni designatore viene chiesto di evocare piuttosto che di denotare con esattezza un referente, ossia di «traslare concetti *in nuce* legati a un contesto specifico ma che poi possono far pulsare il cuore di un ascoltatore parigino» (*ibidem*). Da un lato abbiamo dunque la dimensione locale-provinciale: una territorialità fatta di esperienze vissute, di contesti specifici, di storie vere («o che quantomeno esistono» come specifica Conte); dall'altro, il suo rovesciamento in mondi più colorati, più teatrali, in contesti diversi da quelli di partenza e in cui queste storie, rese universali, riescono ad arrivare anche ad un pubblico altro, come quello parigino.

Vi è infine uno spazio interstiziale in cui l'ordinario e l'esotico – queste due figure archetipiche dell'immaginario contiano – si incontrano, vera e propria eterotopia che collega tra loro mondi lontani e separati: il Mocambo, il piccolo bar protagonista della omonima saga composta da *Sono con te sempre più solo* (1974), *La ricostruzione del Mocambo* (1975), *Gli Impermeabili* (1984) e infine *La nostalgia del Mocambo* (2004). Le canzoni che danno vita a questa tetralogia trattano di solitudine, di incomunicabilità («Sono qui con te sempre più solo») e dei tentativi di sognare al di là delle proprie possibilità («mentre mi sto ingegnando e tento una via»). Il protagonista, l'uomo del Mocambo, metafora dell'Italiano del dopoguerra che scopre il mondo, pur andando incontro a una serie di fallimenti economici e sentimentali ogni volta si risolleva alla ricerca di nuove opportunità di riscatto, sempre più malconcio, ma pronto a inseguire i suoi ideali (e a ripetere ogni volta gli

stessi errori) (7). «Sognare al di là delle proprie possibilità» è un *losing game*, un gioco d'azzardo, ma necessario per sopravvivere e andare avanti, nonostante i fallimenti esistenziali. Questa narrazione dolce-amara sembra essere il «codice» che trova espressione nelle immagini spaziali presenti nelle canzoni dell'avvocato di Asti.

Paolo Conte, o dell'importanza dell'immaginazione geografica

Possiamo ora riprendere le domande sulla geografia contiana e tentare, alla luce di quanto è stato detto, di dare loro una prima, provvisoria, risposta.

Si può parlare di «archetipi geografici» in questo autore e di una narrazione legata a dei luoghi particolari? La risposta non può che essere positiva: decisamente, la geografia è uno dei tratti caratteristici della poetica contiana. A più livelli il repertorio dell'artista trabocca di luoghi e di designatori più o meno opachi, di paesaggi e di viaggi (più immaginati che effettivamente compiuti), di profumi e sapori familiari o insoliti (dalla lavanda al *curaçao*). In particolare le due principali figure della narrazione contiana, la provincia e l'altrove, costituiscono a loro volta *specie di spazi* al tempo stesso antagonistici e comunicanti se non coesistenti («Cerco un po' d'Africa in giardino / tra l'oleandro e il Baobab» in *Azzurro*). In breve, le canzoni di Conte propongono stimolanti figure narrative che sono veri e propri archetipi della territorialità potenzialmente ricchi di informazioni sul modo in cui generazioni di italiani si sono relazionate ai luoghi della propria esistenza (anche) attraverso la mediazione di immagini di un altrove culturalmente e geograficamente lontano.

Accanto a questo, le strategie retoriche e narrative attraverso le quali agisce il pensiero spaziale di Conte mostrano apertamente la loro matrice analogico-metaforica, con la *dislocazione allegorica* che proietta delle storie ordinarie in mondi più colorati e teatrali, conferendo loro un significato universale in cui chiunque, a qualsiasi latitudine, può riconoscersi. La rela-

(7) Non sfugga il carattere eminentemente «generazionale» dell'immaginario contiano. Per il cantautore astigiano l'identità dell'Italia contemporanea nasce esattamente nel clima di generale entusiasmo e di ritorno alla vita che segue ai disastri della guerra: «L'uomo italiano del dopoguerra è un prototipo» (Conte in Cotto, 2015, p. 41). Ho approfondito le valenze generazionali della poetica contiana in un lavoro di prossima pubblicazione sulla rivista «L'Espace Géographique» (e di cui il presente contributo è fortemente debitore). Particolare non secondario, il nome Mocambo, originario dell'Africa, indicava in Brasile un rifugio e una comunità di schiavi fuggitivi (Correia de Lira, 2010). Ma era anche, negli anni Quaranta e Cinquanta, il nome di un nightclub sul Sunset Boulevard, arredato e decorato con uno stile sudamericano lussureggiante ed esotico e frequentato dalle star del cinema.

zione tra significato e significante, non necessariamente predeterminata o automatica, è riconosciuta nella sua natura libera e aperta – condizione necessaria, perché essa possa rivelare qualche sorpresa, aprendosi ad una funzione evocativa. È in questo, direi, che consiste la poeticità delle creazioni di questo artista: «Ma in che cosa si manifesta la poeticità? – Nel fatto che la parola è sentita come parola e non come semplice sostituto dell'oggetto nominato, né come scoppio d'emozione. E ancora nel fatto che le parole e la loro sintassi, il loro significato, la loro forma esterna ed interna, non sono un indifferente rimando alla realtà, ma acquistano peso e valore propri» (Jakobson, 1985, p. 53).

Nella misura in cui offre modi inediti di scrutare le corrispondenze tra la società e una certa idea di territorio, la canzone può diventare oggetto di studio da parte del geografo, a patto però che questi sia disposto a fare tesoro delle indicazioni che possono scaturire da questo genere di analisi. Quelle di Paolo Conte ci insegnano, ad esempio, che Parigi è una tempesta piena di scommesse; che a Berlino piove una pioggia spagnola; che esistono dei paesaggi d'acqua verticale (la pioggia) e dei paesaggi d'acqua orizzontale (il mare); che la Pianura Padana alle sei del pomeriggio è come un bicchiere di acqua e anice; che, come avviene in *Genova per noi*, si può desiderare con tutto il proprio animo di essere rapiti da un luogo e allo stesso tempo avere paura che ciò avvenga; che guardando bene si vede Shanghai in fondo ai viali di Vienna; che il Messico è la faccia triste dell'America; che dietro una porta chiusa può soffiare il Ghibli... in altre parole, stimolano quella capacità di pensare il qui come altrove e l'altrove come qui, di scoprire o semplicemente vedere qualcosa di inaspettato nella realtà, imparando a guardarla con occhi diversi, che prende il nome di «immaginazione geografica» (Raffestin, 1983).

Non mi pare un risultato di poco conto; tanto più se si riflette sull'importanza strategica che la capacità di andare al di là del mero rispecchiamento dell'esistente e delle più banali aspettative del senso comune per sviluppare una lettura laterale del mondo riveste in ambito scientifico. È dopotutto in questa capacità, come suggerisce Dematteis, che consiste ciò che ha reso «grandi» geografi tra loro molto diversi come Humboldt, Ritter, Ratzel, Reclus, Vidal (Dematteis, 1995, p. 14). Si tratta in fondo di cercare «nuove corrispondenze logiche tra le *cose* dello spazio, le *parole* che usiamo per nominarle e le *immagini* mentali che su di esse proiettiamo» (Boeri, 2011, p. 59). Non sappiamo a quali risultati approderà questa ricerca di nuovi nessi tra cose, parole e immagini, ma il non saperlo in anticipo è la migliore garanzia del fatto che questa ricerca è, oggi, più che mai necessaria; incredibile a dirsi, la canzone può renderla persino piacevole.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BETTINELLI S., *Francesco Guccini e Pàvana. Tra geopoetica e senso del luogo*, Besnate, BRP, 2002.

BOERI S., *L'anticittà,* Roma-Bari, Laterza, 2011.

CAPASSO E., *Andare lontano… luoghi e non luoghi della canzone italiana*, Foggia, Bastogi, 2005.

COLANGELO S., *Diavolo rosso: l'immagine e l'epopea*, in Centro Studi Fabrizio De André (a cura di), *Il suono e l'inchiostro: cantautori, saggisti, poeti a confronto*, Milano, Chiarelettere, Milano, 2009, pp. 160-170.

CONTE P., *Si sbagliava da professionisti: canzoniere commentato*, Torino, Einaudi, 2003.

CORREIA DE LIRA J.T., *Mocambo*, in C. TOPALOV, L. COUDROY DE LILLE, J.-C. DEPAULE e B. MARIN (a cura di), *L'aventure des mots de la ville*, Parigi, Éditions Robert Laffont, 2010, pp. 783-789.

COTTO M., *Fammi una domanda di riserva. Paolo Conte in parole sue*, Milano, Mondadori, 2015.

DEMATTEIS G., *Progetto implicito. Il contributo della geografia umana alle scienze del territorio*, Milano, Franco Angeli, 1995.

DI GENNARO A., *Paolo Conte. Spero sempre in tempi migliori*, in «Musica Jazz», n. 770, gennaio 2015, pp. 64-65.

DI STEFANO P., *Se Montale lo sentisse*, in «la Repubblica», 28 luglio 1991 (*http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1991/07/28/se-montale-lo-sentisse.html/*).

GATTI R., [senza titolo], in V. MOLLICA (a cura di), *Un mocambo per Paolo Conte*, Firenze, Il Candelaio, 1981, p. 41.

GIOVANNETTI P., *Poesia della performance o performance con la poesia? Come il letterato cerca di leggere la canzone*, in A. GELSOMINO (a cura di), *A canzoni far rivoluzioni e far poesia? Interdisciplinarità, impegno e letteratura nella canzone d'autore*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2007, pp. 15-22.

JACHIA P., *La canzone d'autore italiana 1958-1997: avventure della parola cantata*, Milano, Feltrinelli, 1998.

JAKOBSON R., *Che cos'è la poesia?*, in R. JAKOBSON, *Poetica e poesia. Questioni di teoria e analisi testuali*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 42-55.

LA POSTA A., *Strade, piazze, città e luoghi della mente… una geografia della canzone d'autore*, in A. GELSOMINO (a cura di), *A canzoni far rivoluzioni e far poesia? Interdisciplinarità, impegno e letteratura nella canzone d'autore*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2007, pp. 31-43.

MONDADA L., *Décrire la ville: la construction des savoirs urbains dans l'interaction et dans le texte*, Parigi, Anthropos, 2000.

ORTOLEVA P., *Il peso della leggerezza. Otto tesi e sette note sulla canzone nella cultura di massa*, in P. ORTOLEVA, *Il secolo dei media. Riti, abitudini, mitologie*, Milano, il Saggiatore, 2008, pp. 297-308.

PIRO L., *Vinicio Capossela. Ri-cognizione geografica di una flânerie*, Milano-Udine, Mimesis, 2010.

RAFFESTIN C., *L'imagination géographique*, in «Géotopiques», n. 1, 1983, pp. 25-43.

TURCO A., *Terra eburnea. Il mito, il luogo, la storia in Africa*, Milano, Unicopli, 1999.

TURCO A., *Configurazioni della territorialità*, Milano, Franco Angeli, 2010.

ZUBLENA P., *«Mai stato laggiù». Ambiguità semantica di deittici e anaforici nei testi di Paolo Conte*, in A. GELSOMINO (a cura di), *A canzoni far rivoluzioni e far poesia? Interdisciplinarità, impegno e letteratura nella canzone d'autore*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2007, pp. 139-150.

ZUBLENA P., *«Max, non si spiega». Figure dell'opacità semantica in Paolo Conte*, in CENTRO STUDI FABRIZIO DE ANDRÉ (a cura di), *Il suono e l'inchiostro: cantautori, saggisti, poeti a confronto*, Milano, Chiarelettere, 2009, pp. 122-148.

Abstract

The assumption that motivates this paper is that the songs may offer us an original key to geography by providing useful information on the ways in which men represent themselves through the representation of an existing territory, or of a desired/imagined one. In particular, the essay will examine the work of Paolo Conte, one of the main Italian singer-songwriters as his songs contain stimulating narrative figures that we can consider archetypes of territoriality. This is particularly true at least as far as two interesting geographical figures are concerned, i.e. the province and the elsewhere. The first is a slow and opaque territory, characterized by a lifestyle centred on a different rhythm from those of the metropolis, and on the desire to escape from his greyness; the second is, geographically, the exotic, the novelty, the thrill that breaks the monotony. Through the description of these figures Conte's songs can give us many information on the way men sense the places.

La musica come geografia: suoni, luoghi, territori
E. dell'Agnese, M. Tabusi (a cura di), 2016, SGI, pp. 83-98

LORENA ROCCA - ALESSANDRO FAGIUOLI

CARTOLINE SONORE: RAPPRESENTARE I LUOGHI DAL PUNTO DELL'ASCOLTO (*)

1. *Introduzione. Dalla dimensione visiva all'ascolto*

Sempre più la conoscenza del mondo che ci circonda passa attraverso l'udito. Mentre la vista, privilegiata fino ad oggi, ha potuto sviluppare strumenti e tecniche anche molto raffinate per immagazzinare, manipolare e interpretare i dati, l'udito è ancora in fasce (Tedeschini, 2014) e il paesaggio sonoro è ancora alle prese con strumenti e metodi da verificare (Mayr, 2014).

«Se lo ascoltiamo il paesaggio non è una topografia statica che può essere disegnata e trasposta su una mappa, ma piuttosto una superficie fluida e cangiante che si trasforma via via che viene avvolta da suoni diversi» (Bull e Back, 2008, p. 34). Schafer (1) definisce il paesaggio sonoro «quale insieme di tutti gli eventi sonori che convivono in un determinato ambiente e sono

(*) Il presente contributo nasce da un progetto interdisciplinare internazionale che vede il coinvolgimento di musicisti, sociologi, antropologi, psicologi, storici e geografi che hanno colto la sfida di ricercare il rapporto tra musica e territorio. In particolar modo la ricerca si snoda secondo due direttrici: quella connessa alla *soundscape* – e quindi alla scoperta del territorio attraverso i suoni e la loro rielaborazione estetica attraverso la musica elettronica – e quella legata alle cartoline sonore ovvero l'interpretazione e l'esecuzione di brani dal forte potere evocativo intesi quali suoni dei luoghi ma anche luoghi dei suoni. Frutto dell'intensa collaborazione tra gli autori, l'articolo intende presentare le prime riflessioni legate a questa seconda direttrice grazie all'intreccio degli interessi di ricerca di Lorena Rocca e con quelli di Alessandro Fagiuoli, conosciuto ed apprezzato interprete del repertorio contemporaneo, interessato all'approfondimento del ruolo, della cultura e della coscienza dell'interprete che non può prescindere dai luoghi in cui vive e che è chiamato ad amplificare la voce del compositore, testimone privilegiato di un preciso luogo e di un definito tempo. Di Lorena Rocca i capp. 1 e 3, di Alessandro Fagiuoli e Lorena Rocca il cap. 2 (di Alessandro Fagiuoli la parte musicale, di Lorena Rocca le riflessioni geografiche).

(1) Schafer, nella seconda metà del secolo scorso, scrive *The Tuning of the World*, pubblicato in Italia nel 1985 con il titolo di *Il paesaggio sonoro*, ed è il primo autore a riportare i temi dell'ecologia acustica al centro del dibattito internazionale.

Licenza Creative Commons:
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

percepiti da un soggetto o da un gruppo umano» (Schafer, 1985, p. 19). Precisa l'Autore: «Paesaggio sonoro può essere una composizione musicale, un programma radio o un ambiente acustico» (*ibidem*). Ciò che osserva Schafer è che ogni paesaggio ha in sé suoni peculiari e inconfondibili e lo sono nella misura e secondo la modalità percettiva dei singoli e dei gruppi. Delle impronte sonore che connotano una cultura e che contribuiscono, al pari delle altre manifestazioni umane, alla creazione dell'identità locale. Dare voce a tali percezioni significa innescare percorsi di riflessione e di educazione all'ascolto in grado di amplificare un canale sensoriale che la cultura occidentale oggi tende sempre più ad emarginare (Bull e Back, 2003).

1.1. Careggi Landscape Declaration on Soundscape. *Dalla geostruttura al geogramma*

Il suono è, a tutti gli effetti, parte costitutiva della nostra cultura riconosciuto dall'UNESCO come patrimonio immateriale e componente essenziale del paesaggio. La *Careggi Landscape Declaration on Soundscape* (2012), infatti, rifacendosi alla Convenzione Europea sul Paesaggio, definisce il paesaggio sonoro come: «la proprietà acustica di qualsiasi paesaggio in relazione alla percezione specifica di una specie […] è il risultato delle manifestazioni e dinamiche fisiche (geofonie), biologiche (biofonie) e umane (antropofonie)» (2012).

Tra le molte definizioni di paesaggio si vuol ricordare quella del geografo ginevrino C. Raffestin (2012) che contrappone il territorio – quale realtà materiale, risultato di continue modifiche e sottoposto a perenne mutamento – al paesaggio «che, al contrario, è il risultato di un processo di produzione mentale, che ha origine da uno sguardo umano, a sua volta mediato da linguaggi differenti [...] ed è l'espressione di una pausa nel tempo: è un'istantanea» (Raffestin, 2014, p. 10). L'atto di percepire un paesaggio è involontario ma, al tempo stesso, strettamente connesso con la sensibilità individuale. I più abili amplificatori di percezioni in grado di dare voci ai paesaggi sono gli Artisti. Musicisti, scrittori, pittori sanno entrare nelle pieghe del territorio, ne intercettano i sapori, i rumori, le usanze non scritte di ieri e di oggi, sono coloro che, grazie ad una sensibilità eccezionale, colgono aspetti della storia e della geografia dei luoghi ad altri sconosciuti e, attraverso le emozioni, riescono a condividerli toccando le corde di chi si avvicina a loro.

Declinando queste osservazioni, la musica diventa un modo per fermare il tempo, racchiude le percezioni sonore di un paesaggio e l'esito è l'«immagine del paesaggio perfetto rimasto desiderio» (Raffestin, 2005, p. 45) «non è

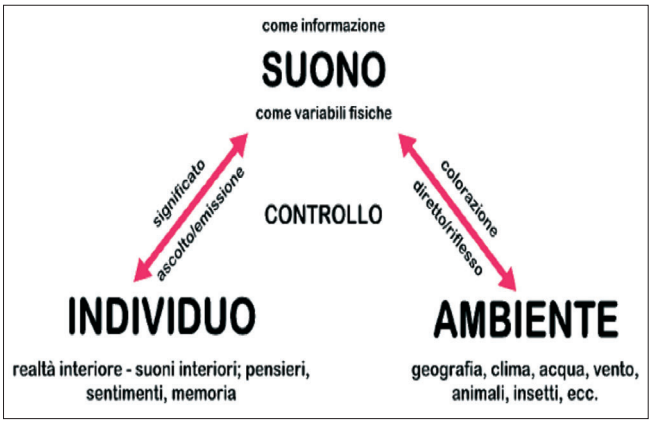

Fig. 1 – *Il suono come mediatore tra l'ascoltatore e l'ambiente*
Fonte: Truax (1984, p. 45)

un cerchio chiuso, ma un dispiegarsi» (Dardel, 1986). Come evidenzia Raffestin (2012), è una falsa identità che nasce dal rapporto tra materialità (territorio) e immaterialità (paesaggio); è una rappresentazione che diventa strumento storico di estremo valore quando la realtà materiale non esiste più.

Il paesaggio della nostra mente è un geogramma, la rappresentazione di territorio materiale (geostruttura) che non esiste nella realtà (Raffestin, 2012). Il rapporto tra geostuttura e geogramma non è lineare: la dimensione della percezione acustica di un paesaggio infatti non deriva direttamente dal mondo reale (non è una sua fotocopia), ma è condizionata (selezionata e influenzata) prima dal sistema sensoriale dell'individuo e poi da quello dei valori, dalle credenze, dalle sue tradizioni. Come ci ricorda Truax (1984), il paesaggio sonoro è fonte di informazione ed il suono rappresenta un mediatore tra l'ascoltatore e l'ambiente (fig. 1).

I suoni contribuiscono, da un lato, a dar forma al reale, dall'altro a produrre conoscenza. Il reale è però una costruzione sociale ed è per questa ragione che ragioniamo sempre, spesso senza saperlo, sulla rappresentazione più che sulla realtà materiale. Percezione e azione sono assolutamente interdipendenti: quello che noi percepiamo non è giusto o sbagliato, ma è per noi l'immagine della realtà.

La presenza del suono, «sia esso di background, accompagnamento o focus dell'azione, colonizza fisicamente l'ambiente e ne definisce i tratti, le soglie, i confini» (Midolo, 2007, p. 11), è l'esito della fusione tra l'ambiente naturale e l'attore sociale (Amphoux, 1993). Nel paesaggio sonoro *Lo-Fi* (Schafer, 1985) si intrecciano infatti suoni e rumori che ci parlano di artefatti di un tempo, che

nascondono logiche territoriali diverse, che racchiudono una progettualità ed un'organizzazione non visibile ora ma certamente udibile in questo momento. Queste per Amphoux (1993) sono le caratteristiche del tipico paesaggio sonoro urbano che portano Böhme (2000) ad affermare che la sensazione di *Heimat* (il territorio di appartenenza) è trasmessa essenzialmente dal *sound* di un'area.

Queste osservazioni si allacciano alla cultura del *sound design* quale insieme sonoro multidimensionale complesso ma immediatamente percepibile che connota i luoghi e delinea implicazioni anche per gli urbanisti: chi progetta oggi non deve preoccuparsi solo della riduzione del rumore e della protezione contro di esso, ma deve anche preoccuparsi del carattere dell'atmosfera acustica di piazze, zone pedonali e intere città.

A tale proposito è possibile individuare due approcci in merito all'ambiente acustico: quello delle scienze dure – che hanno concentrato i loro sforzi in materia di rumore nella ricerca di limitarlo – e quello delle scienze umane – amplificano la conoscenza del mondo dei suoni e dei rumori quali segni e segnali della traccia dell'uomo sul territorio (Minidio, 2005).
Inseguire il filo rosso dei compositori, che amplificano in loro il *sound* del territorio, permette di dar forma a nuovi percorsi di scoperta. I brani musicali, infatti, non presentano la freddezza e l'asetticità della descrizione scientifica ma avvicinano all'esplorazione di *Terrae Incognitae*, sono capaci di esprimere situazioni interiorizzate, personali e vissute, mostrando così una notevole attitudine all'evocazione di esperienze territoriali (Lando, 2003).

1.2. *Le cartoline sonore*

Mutuando Raffestin (2014) potremmo dire che la musica, ed in particolare le cartoline sonore, sono gli «utensili» che permettono di esplorare la realtà. La sfida è passare dal sentire all'ascoltare. Questi due verbi si differenziano notevolmente: si sentono suoni e rumori attraverso il nostro sistema uditivo, mentre si ascolta se attivamente si presta attenzione.

Il dagherrotipo (2) rende l'idea della unicità che l'atto di ascoltare porta con sé. Questo processo fotografico forniva una sola immagine su una super-

(2) *Dagherròtipo* è un'immagine fotografica ottenuta con il processo della dagherrotipia, inventato nel 1837 da Daguerre. Esso forniva un'unica copia positiva, non riproducibile, su supporto in argento o rame argentato sensibilizzato, in camera oscura, mediante esposizione a vapori di sodio. La ripresa richiedeva lunghi tempi di esposizione, da circa 20 minuti fino a tre quarti d'ora (*Dizionario Enciclopedico Treccani*).

ficie specchiata che non era riproducibile. A seconda dell'orientamento e della luce, appariva positiva o negativa dando un effetto instabile e tridimensionale dai tratti non definiti. Questa forma unica e quasi magica può essere paragonata all'atto del comporre: l'Autore attraverso la musica prende le distanze dalla realtà, evoca dei tratti e delinea un quadro desiderabile. L'unicità del brano musicale è esaltato anche nell'atto interpretativo: uno scritto che in sé potrebbe apparire chiuso e per questo finito, nell'esecuzione viene riempito di emozioni ed ogni nota diventa unica, infinita e per questo eterna. Infine il brano musicale composto dall'Autore, offerto all'ascoltatore dall'interprete, suscita emozioni uniche strettamente collegate alla sensibilità individuale.

Se la musica è sicuramente frutto di un dove e quando, è anche vero il contrario, ossia che il dove e quando subisce l'influenza della musica. Giacinto Scelsi appassionato studioso del pensiero orientale nonché della teosofia steineriana, ispirandosi proprio a quest'ultima sosteneva che la musica si potesse suonare una sola volta poiché quel luogo l'avrebbe portata con sé all'infinito e in qualche modo trasmessa ad altri. In questo rovesciamento di prospettiva viene in aiuto l'impostazione fenomenologica di Dardel (1986) che vede i luoghi come spazi che vengono continuamente modificati dalle nostre azioni e il nostro vivere in essi dà vita ad una danza che crea luoghi a nostra insaputa.

2. *Il progetto: le cartoline sonore*

Nell'affrontare il tema dei paesaggi sonori si intreccia qui di seguito l'approccio dell'interprete (Alessandro Fagiuoli AF) con quello della geografa (Lorena Rocca LR). Da un lato (AF) un osservatore/ascoltatore/creatore abituato ad interagire con strutture sonore organizzate e codificate; dall'altro (LR) un curioso sguardo alle azioni, ai segni dell'uomo che si proiettano al suolo e danno significato al territorio nel fatto (l'esito) e nel farsi (il processo).

Per AF infiniti impulsi più o meno percepibili riempiono i canali uditivi nella loro caleidoscopica e cangiante varietà, contribuiscono a definire i luoghi arricchendoli con una connotazione sonora: i suoni della natura, della cultura, metropolitani. Inseguirli è un'esperienza estetica.

Per LR i suoni sono segni e segnali che testimoniano i fatti territoriali di ieri e di oggi, che raccontano di processi geografici, di paesaggi della mente, di radici culturali, del senso del luogo e che narrano di scenari desiderati. Inseguirli è un'esperienza conoscitiva.

L'ambito che compete ad AF è quello culturale: la capacità di manipolare suoni (o oggetti sonori), il desiderio e l'arte di utilizzare suoni e architetture

sonore per disegnare luoghi, talvolta geografici, talvolta immaginari lasciandosi sorprendere da quanto i suoni possano efficacemente e positivamente stimolare fantasia ed immaginazione.

Quella di LR è una competenza scientifica di monitoraggio e mappatura del cambiamento nella speranza di trovare mediatori di lettura territoriale in grado di avvicinare, con maggior interesse e profondità, i fatti geografici al loro farsi. Lo stupore è la scoperta dell'esperienza estetica difficilmente catalogabile in indicatori di cambiamento che apre a nuovi scenari tutti da immaginare in un'esperienza di viaggio che emoziona (e-muove) ad occhi chiusi con il fiato sospeso per evitare che questo entri in modo troppo preponderante nel paesaggio che si plasma davanti a sé.

AF propone tre autori, tre brani, tre approcci, tre diversi messaggi espressi attraverso la musica.

In ciascun caso è l'uomo compositore a manipolare e plasmare i suoni in virtù dei propri fini espressivi e della sua capacità di vedere, interpretare, sognare e sicuramente reinterpretare luoghi reali o astratti. Le competenze in gioco sono l'abilità interpretativa e la tecnica esecutiva che si riassume nella capacità di far rivivere i luoghi, di creare, nella sala in cui l'esecuzione prende vita, altri luoghi, altri spazi vissuti connotati emotivamente.

LR offre tre chiavi di lettura: 1) il passaggio dal geogramma alla geostruttura (Raffestin, 2014); 2) il senso del luogo (Tuan, 1978); 3) le radici culturali (Remotti, 2001). Una scelta dibattuta che rischia di appiattire l'esperienza estetica trascurandone la sfera emotiva. L'esperimento ha comunque preso vita nella mediazione: gli indicatori della geografia umanistica diventano una sorta di francobollo applicato alla «cartolina sonora» allo scopo di orientare l'esperienza di ascolto attivo; la consegna a cui rispondere è quella di lasciarsi trasportare dalle note nei paesaggi della mente offerti dall'Autore attraverso gli interpreti. La riflessione che si propone è legata alla performatività della musica dal vivo che cambia il senso al sistema territoriale in cui l'esecuzione viene inserita. Se un sistema territoriale è un insieme di elementi in relazione tra loro che assolvono ad una (o più) finalità (Turco, 1988) combinando gli elementi in altro modo, trasformando, ad esempio, il ruolo dei relatori che diventano interpreti ed offrono geo-grafie musicali viene a mutare il senso stesso del sistema territoriale in cui la *performance* viene inserita proprio in virtù della forte componente emotiva che si innesca in quel territorio.

L'idea di coinvolgere, come esecutori, alcuni studenti del liceo musicale ha posto un ulteriore obiettivo: sviluppare la consapevolezza del ruolo che riveste l'interprete di un'esecuzione.

Apparentemente questo obiettivo può sembrare di ordine prettamente musicale ma non lo è nel momento in cui si comprende che un buon interprete deve avere coscienza culturale e padronanza gestuale del brano che va ad eseguire. Spesso si dimentica l'importanza che il gesto assume quale interfaccia visiva con l'ascoltatore. Questo diviene un ulteriore mediatore di emozioni in grado di rendere maggiormente accessibile il brano ([3]).

Nel decidere a quale repertorio attingere e come proporlo agli studenti, si sono considerati ovviamente anche aspetti pratici quali la difficoltà tecnica dei brani (in relazione ai tempi di realizzazione) e la difficoltà di assimilazione. La scelta è ricaduta su tre brani facilmente collocabili dal punto di vista geografico, storico e culturale; strutturati in maniera abbastanza semplice sul piano armonico e formale e che utilizzano una scrittura convenzionale dal punto di vista semiografico.

I brani scelti sono:

– Erwin Schulhoff - «Alla napoletana» dai *Cinque pezzi* per quartetto d'archi (risulta come 6° brano nell'edizione Schott & Söhne);

– Antonín Dvořák - Quartetto n. 12 op. 96 detto «l'americano» (1° tempo);

– Aleksandr Glazunov - Quartetto n. 3 op. 26 «festa slava» (4° tempo).

2.1. *Primo percorso: dal geogramma alla geostruttura. I paesaggi della mente. Erwin Schulhoff, «Alla napoletana» dai* Cinque pezzi *per quartetto d'archi*

Datati 1923 in una Praga post-bellica i *Cinque pezzi* mettono in luce la dirompente personalità musicale di Schulhoff che in questo periodo mostra particolare attrazione verso la corrente artistica del dadaismo. I brani (brevi, quasi aforistici) dipingono con ironia, in qualche tratto grottesca, luoghi o icone culturali. L'opera si apre infatti con un valzer grottesco (nel quale viene stravolta la classica struttura ritmica basata su ritmo ternario) simbolo di una Vien-

(3) Il 26 maggio 2016 è stata proposta un'esperienza di ascolto di alcune cartoline sonore a un pubblico di non udenti per indagare le loro percezioni territoriali attraverso la musica. Gli esiti della sperimentazione sono di prossima pubblicazione. Si vuol solo ricordare il fatto che l'intervista in profondità rivolta agli ascoltatori al termine del concerto ha evidenziato come l'attenzione visiva dei soggetti fosse totalmente rivolta alla gestualità degli interpreti e non, ad esempio, alle immagini che venivano proiettate durante l'esecuzione. I soggetti coinvolti hanno messo in luce che, in relazione ai movimenti e alla gestualità degli interpreti, riuscivano ad immaginare ritmi e melodie legati ai luoghi. Supportati dalle vibrazioni che con le mani potevano percepire stringendo un palloncino in lattice, erano in grado di descrivere, con ricchezza di particolari, il paesaggio sonoro risultante delle personali percezioni.

Fig. 2 – *Roma, Società Geografica Italiana, 28 maggio 2015, Workshop* Musica e territorio. *Violini: Prof. A. Fagiuoli e S. Mazzarotto; viola: Prof.ssa G. Gordini; violoncello: R. Lucadello*

na decadente; troviamo poi una Serenata in ritmo composto che richiama i turbamenti onirici del *Pierrot Lunaire* di A. Schönberg; o ancora le vere e proprie cartoline sonore con le quali evoca la solarità dei ritmi popolari cechi o mediterranei attraverso i movimenti alla ceca, alla tarantella e alla napoletana.

L'acquerello napoletano scelto è frutto dell'immaginazione dell'autore, la sua idea di una Napoli mai visitata. Da qui la connessione con le *Terrae Incognitae* dello spirito e dell'immaginazione che ci permettono di esplorare quell'enorme mondo di conoscenza che si colloca di là dell'oggettività mostrando una notevole attitudine a far ricordare ed evocare esperienze territoriali (Lando, 2001).

Le sonorità pensate e veicolate dalla capacità compositiva dell'Autore e proposte a noi dagli interpreti diventano una sorta di moneta fiduciaria che acquista valore di passaggio in passaggio, di ascolto in ascolto.

Come guida all'ascolto durante l'esecuzione sono state proposte le tracce presenti nelle tabelle 1, 2 e 3 riportate qui di seguito.

Tab. 1 – *Le cartoline sonore: una traccia di metodo. Primo percorso, Schulhoff «Alla napoletana» dai* Cinque pezzi *per quartetto d'archi. I paesaggi della mente*

Le cartoline sonore: una traccia di metodo.
Durante l'ascolto dei brani puoi tenere gli occhi chiusi o aperti, come ti senti più a tuo agio. Concentrati sulle sensazioni e sulle emozioni che la musica ti trasmette. Ci rendiamo conto che l'esercizio è molto difficile perché si tratta di razionalizzare degli elementi percettivi. Proviamoci non trascurando però lo straordinario potere che ha la dimensione sonora di stimolare l'intuizione in ognuno di noi e di condurci dentro ai luoghi. Attraverso le cartoline sonore che ti proponiamo prova ad individuare delle cornici lasciandoti sedurre dall'immediatezza della percezione. Buon ascolto!
Schulhoff: «Alla napoletana» dai *Cinque pezzi* per quartetto d'archi.
I paesaggi della mente Ora prova a lasciare correre la tua immaginazione: ti trovi al centro di uno spazio vuoto. Quindi lascia che la musica definisca le caratteristiche di questo spazio. Dove ti trovi? È un luogo di fantasia o reale? È un luogo che conosci? Quali sono gli elementi che meglio lo caratterizzano? Prova a descrivere il paesaggio della mente così come lo stai immaginando, paesaggio che ti è offerto dall'interprete, frutto di un'idea del compositore.

2.2. *Secondo percorso: il senso del luogo. Antonín Dvořák. Quartetto n. 12 op. 96 detto «l'americano»*

Sicuramente uno dei brani più conosciuti del compositore boemo e dell'intero repertorio per quartetto d'archi, il brano fu scritto nel 1893 durante la permanenza dell'Autore in America. Difficile dire in che cosa di specifico questo brano sia americano se non per il fatto di essere stato scritto oltreoceano; certo è che, come confida l'Autore stesso, «Non avrei mai potuto scrivere questo brano se non avessi visto l'America!» (Dvořák, 1893).

Dvořák assorbe dunque un contesto culturale per il quale prova affinità e ammirazione, lo rielabora e trasmette attraverso la sua opera un proprio senso del luogo. «Le melodie dei neri d'America sono tutto ciò di cui c'è bisogno per una grande e nobile scuola di musica», dichiarò l'Autore (1893) manifestando dunque il suo apprezzamento per le radici culturali della terra che lo ospitò a lungo.

Questo è dunque il brano che da un punto di vista didascalico più si avvicina al concetto di cartolina sonora. Un po' come il turista che cerca di fermare in una fotografia la cultura, i luoghi ed i momenti più belli di un viaggio lontano.

Fig. 3 – *Roma, Società Geografica Italiana, 28 maggio 2015. Workshop* Musica e territorio

Mutuando l'approccio che Lando (1993) ha utilizzato per sondare il rapporto tra letteratura e geografia declinato alla musica, questo indicatore, si rifà all'idea che chi è attaccato ai luoghi non solo rende più vive le qualità dei paesaggi, ma contribuisce a definire il significato, lo spirito, il senso del luogo e del tempo. L'Autore ci comunica l'attaccamento al luogo e noi, avvertendo un profondo bisogno psicologico di sicurezza, stabilità e appartenenza, ci riconosciamo in esso in modo confortante. Le impronte sonore – ovvero un suono in cui la comunità si riconosce o riconosce la propria identità e appartenenza territoriale (Schafer, 1998) – prendono corpo e generano affezione e piacere. Questo processo di riconoscimento permette di fissare i suoni ai luoghi attraverso una complessità di legami emotivi fino ad arrivare a riconoscere ad una cartolina sonora uno spirito e una personalità.

Ascoltando Dvořák questo traspare: l'Autore sente con forza l'attaccamento ai luoghi che musicalmente allestisce e proprio per questo ha la capacità di eccitare, convincere, stimolare o semplicemente trasmettere delle impronte sonore che l'interprete ridona all'ascoltatore che le insegue. In

Tab. 2 – *Le cartoline sonore: una traccia di metodo. Secondo percorso, Dvořák Quartetto n. 12 op. 96 «Americano» (primo movimento), il senso del luogo*

Dvořák: Quartetto n. 12 op. 96 «Americano» (primo movimento).
Il senso del luogo Riesci a cogliere, dalle scelte stilistiche dell'autore, dei tratti musicali distintivi che appartengono ad uno specifico luogo? Nel brano che hai ascoltato, hai percepito la vicinanza del compositore ai luoghi in cui ha vissuto? Questa cartolina sonora, questo geogramma, ti ha avvicinato alla geostruttura?

questo modo, attraverso la musica, accresce l'attrattiva dei luoghi facendoli apparire desiderabili sia semplicemente per come sono, sia per i messaggi e le emozioni che ci trasmettono oppure, e questo è molto più importante, per i significati e simboli racchiusi in esso (Lando, 2005).

2.3. *Terzo percorso: le radici culturali. Aleksandr Glazunov. Quartetto n. 3 op. 26 «festa slava»*

Molta è la musica scritta per ricordare, divulgare, rinnovare le proprie radici culturali. Espressioni musicali che nascono spontanee e che sono elementi fortemente connotativi di culture ma soprattutto di luoghi. La musica dunque come rappresentazione di un dove e di un quando. Glazunov nel suo terzo quartetto ci racconta in maniera molto diretta e descrittiva (pur in quella dimensione salottiera tipicamente ottocentesca) l'atmosfera di una festa paesana (nella fattispecie slava), con i suoi ritmi travolgenti e i suoni a volte perfino sguaiati, espressione di gioia e libertà tipiche di una festa popolare. È probabilmente il brano più immediato dal punto di vista sia della proposizione sia della percezione.

La cartolina sonora ben rende l'idea del rito sedimentato in forme tipiche, stereotipate, chiaramente riconoscibili e codificate dalla consuetudine. La permanenza relativamente costante dei principali tratti culturali, pur attraverso il passare del tempo, risulta qui evidente a rafforzare il convincimento di aver a che fare con identità pure, incontaminate, tipiche (Clifford, 1988).

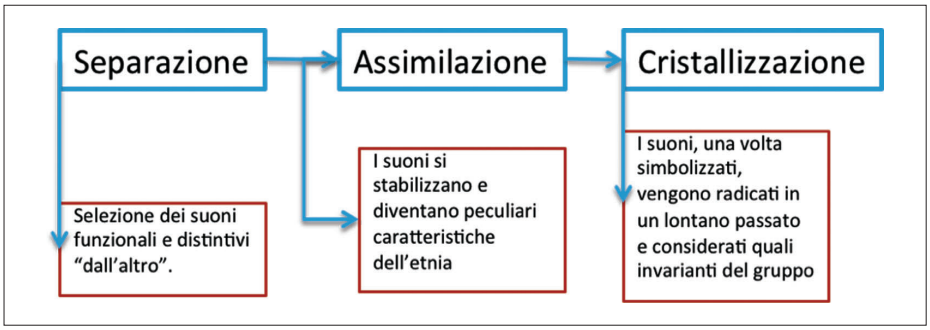

Fig. 4 – *Il processo di fissazione identitaria*

Fonte: rielaborazione da Remotti (2001)

La nostalgia della tipicità riaffiora oggi nelle sagre, nelle feste folcloristiche, nelle molteplici espressioni di etnicismo e di etnocentrismo come una cartina al tornasole di quella condizione di paura della perdita di identità, della crisi della presenza, del terrore dell'annientamento come individui, come popoli, come culture, la paura di non esserci più (Barnes e Duncan, 1992). Le tipicità, come le identità, sono costruzioni sociali che si sono prodotte attraverso contatti, processi osmotici, fusioni (Aru, 2008).

Riprendendo le tre fasi di fissazione del processo identitario riconosciute da Remotti (2001) (fig. 4), vi è un primo momento in cui si compie un'operazione di separazione – ovvero di selezione degli elementi sonori – funzionale all'identificazione di uno specifico *sound* (operazione di assimilazione),

Tab. 3 – *Le cartoline sonore una traccia di metodo. Terzo percorso, Aleksandr Glazunov, Quartetto n. 3 op. 26 «festa slava», le radici culturali*

Glazunov: Quartetto n. 3 op. 26, «Una Festa Slava» (IV movimento).
Le radici culturali Come immagini la festa Slava che si sta svolgendo davanti a te? In che misura la musica ti è d'aiuto per entrare nelle radici culturali di quel luogo? Per quanto riguarda il radicamento e le radici culturali i brani costituiscono valide testimonianze dei profondi legami di una società ad un determinato luogo e segnano una precisa appartenenza, un definito legame biunivoco tra abitanti e territorio, che deriva da un processo di fissazione culturale.

Fig. 5 – *Roma, Società Geografica Italiana, 28 maggio 2015. Workshop* Musica e territorio. *Violini: Prof. A. Fagiuoli e S. Mazzarotto; viola: Prof.ssa G. Gordini; violoncello: R. Lucadello*

che, attraverso la memoria, si cristallizza nel tempo assume senso e diventa – per citare Appadurai (2001) e i suoi discorsi sulla immaginazione etnica – una vera e propria palestra per l'azione.

Ciò che esce dal processo di fissazione è la risultante concettuale che distingue l'identità dall'alterità (Remotti, 2010). Ma la musica e l'inevitabile meticciamento che la contraddistingue ci portano in un quadro in cui le identità sono liquide (Bauman, 2010), evocate attraverso le radici ma fluide e cangianti diventano una forma di dialogo tra diversi io.

3. *Conclusioni*

Le cartoline sonore, un affascinante binomio che ha dato vita ad un progetto che si è sviluppato in modo multidisciplinare e che si è basato sul mutevole equilibrio nella triangolazione tra autore/interprete/ascoltatore. La rielaborazione dei suoni a partire dall'ascolto profondo propone una speculazione uditiva che affina l'orecchio e ne allena le capacità di riconoscimento delle sorgenti originali, ma anche che è disponibile a farsi accompagnare in dense descrizioni (Tuan, 1989) del tutto evocative. Attraverso l'autore e l'in-

terprete prima e l'ascoltatore poi vengono a crearsi infatti nuovi paesaggi (geogrammi), altri percorsi e processi di riflessione sul *sound* di un luogo. Questo meccanismo virtuoso vive e si alimenta se permane un legame costante ai luoghi. Il legame può portare ad una mappatura puntuale, una sorta di «fotosonografia» che richiama, valorizza ed amplifica i luoghi sonori della mente per proiettarli sul territorio reale. Il pericolo di un uso descrittivo della musica è però sempre in agguato.

L'emersione del piacere (estetico) – in cui risuona una calma compiutezza, un senso di appagamento contemplativo – dato dalla bellezza di essere all'interno di luoghi immaginati o georeferenziati obbliga a staccarci dalla dimensione didascalica per aprirci a quella evocativa che mette in primo piano le emozioni. Il rapporto che si crea durante l'esecuzione dal vivo sradica il legame tradizionale tra gli attori, li ricompone, li plasma e questa nuova configurazione crea nuovi territori, dà un diverso senso (anche fisico) agli spazi dell'apprendimento informale attraverso il concerto.

Ringraziamenti

Si ringraziano la violista Prof.ssa Giovanna Gordini, la violinista Sara Mazzarotto e il violoncellista Riccardo Lucadello studenti del Liceo Marchesi di Padova che, con il Prof. Alessandro Fagiuoli, hanno presentato le tre cartoline sonore a Roma durante il Convegno *Musica e Territorio* (28 maggio 2015).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

AMPHOUX P., *L'identité sonore des villes européennes. Guide méthodologique, Tome 1*, Cresson, IREC, 1993.

APPADURAI A., *Modernità in polvere*, Roma, Meltemi, 2001.

ARU S., *Logiche territoriali e dinamiche identitarie: una possibile lettura del caso sardo*, in «Rivista Geografica Italiana», 2008, 115, pp. 61-88.

BARNES T.J. e J.S. DUNCAN, *Writing Worlds. Discourse, Text and Metaphor in the Representation of Landscape*, Londra, Routledge, 1992.

BAUMAN Z., *Modernità liquida*, Roma-Bari, GLF editori Laterza, 2010.

BÖHME G., *Acoustic Atmospheres. A Contribution to the Study of Ecological Aesthetics*, in «Soundscape, The Journal of Acoustic Ecology», 2000, 1, 1, pp. 14-18.

BULL M. e L. BACK, *Paesaggi sonori*, Milano, Il Saggiatore, 2008.

BULL M. e L. BACK, *The Auditory Culture Reader*, Londra, Berg, 2003.

CAREGGI LANDSCAPE DECLARATION ON SOUNDSCAPE, 2012 (*http://goo.gl/PEjN5h/*; consultato il 21-07-2016).

CLIFFORD J., *I frutti puri impazziscono*, Torino, Bollati Boringhieri, 1988.

DARDEL E., *L'uomo e la terra. Natura della realtà geografica*, Milano, Franco Angeli, 1986.

DVOŘÁK A., *Discorso*, 1893, disponibile in *http://it.hdclassicalmusic.com/listen/?id_song=323/* (consultato il 21-07-2016).

LANDO F., *Fatto e Finzione. Geografia e letteratura*, Milano, Etas Libri, 1993.

LANDO F., *Geografia e letteratura. Le modalità per una interazione*, in F. LANDO e A. VOLTOLINA (a cura di), *Atlante dei luoghi. Ipotesi per una didattica della geografia*, Venezia, Ed. Libreria Editrice Cafoscarina, 2005, pp. 13-32.

LANDO F., *I segni del radicamento: luogo territorio paesaggio*, in G. CUSIMANO (a cura di), *Scritture di Paesaggio*, Bologna, Pàtron, 2003, pp. 183-196.

LANDO F., *Il paesaggio nell'interpretazione della geografia umanista*, in S. MAUTONE (a cura di), *I beni Culturali. Risorse per l'organizzazione del territorio*, Bologna, Pàtron, 2001, pp. 261-266.

MAYR A., *Laboratorio Spazio-Tempo-Suono-Agente*, in F. MICHI (a cura di), *Per chi suona il paesaggio. Atti del II meeting FKL Italia*, Firenze, Fratini editore, 2014, pp. 125-147.

MIDOLO E.D., *Sound Matters. Orizzonti sonori della cultura contemporanea*, Milano, Vita & Pensiero, 2007.

MINIDIO E.D., *I suoni del mondo. Studi geografici sul paesaggio sonoro*, Milano, Guerini Scientifica, 2005.

RAFFESTIN C., *Dalla nostalgia del territorio al desiderio di paesaggio. Elementi per una teoria del paesaggio*, Firenze, Alinea, 2005.

RAFFESTIN C., *Il paesaggio come strumento progettuale per il territorio*, 2014 (*http://goo.gl/kptpNW/*; consultato il 21-07-2016).

RAFFESTIN C., *La sfida della geografia tra poteri e mutamenti globali*, in «Documenti geografici», 2012 (*http://www.documentigeografici.it/index.php/docugeo/article/view/17/5/*; consultato il 21-07-2016).

REMOTTI F., *Contro l'identità*, Roma-Bari, Laterza, 2001.

REMOTTI F., *L'ossessione identitaria*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

SCELSI G., *Prima e seconda parte*, in L. MARTINIS e A.C. PELLEGRINI (a cura di), *Il sogno 101*, Macerata, Quodlibet, 2010.

SCHAFER R.M., *A Sound Education. 100 Exercises in Listening and Sound-making*, Indian River, Ontario, Arcana Editions, 1992 (Trad. it., *Educazione al suono. 100 esercizi per ascoltare e produrre il suono*, Milano, Ricordi, 1998).

SCHAFER R.M., *The Tuning of the World*, Toronto, McClelland and Stewart Limited, 1977 (Trad. it., *Il paesaggio sonoro*, Milano, Ricordi/Unicopli, 1985).

TEDESCHINI L., *I tempi dell'ascolto*, in F. MICHI (a cura di), *Per chi suona il paesaggio, atti del II meeting FKL Italia*, Firenze, Fratini editore, 2014, pp. 125-147.

TRUAX B., *Acoustic Communication*, New Jersey, Ablex Publishing, 1984.

TUAN Y., *Surface Phenomena and Aesthetic Experience*, in «Annals of the Association of American Geographers», 1989, 79, pp. 233-241.

TUAN Y., *Literature and Geography: Implications for Geographical Research*, in D. LEY e M.S. SAMUELS (a cura di), *Humanistic Geography: Prospects and Problems*, Londra, Croom Helm, 1978, pp. 194-206.

TURCO A., *Verso una teoria geografica della complessità*, Milano, Unicopli, 1988.

Abstract

The research that we propose is a journey to discover new places from the point of view of listening. The initial question is moved by the desire to see if music can be a tool that brings people to know and to discover the places. This research proposes the importance of shifting our attention from the central dimension of viewing to the dimension of listening, and reflects on the close connection between sound perception and action on the environment. The listening experience has taken place through the sound postcards. The sound images in fact are tools that allow you to explore the reality. To know the area, it is necessary to have different looks to observe the object represented. Territory and landscape are two faces of one thing the living must be the place of intersection of ethics and aesthetics.

La musica come geografia: suoni, luoghi, territori
E. dell'Agnese, M. Tabusi (a cura di), 2016, SGI, pp. 99-111

LUCA TOCCACELI

TI SPUTO MA TI AMO: ROCK E RAP CANTANO MILANO (*)

Affari e lavoro

Benché sia la capitale dell'industria musicale italiana, Milano non è certo la città cui si pensi immediatamente come possibile soggetto per canzoni. Eppure la produzione musicale nazionale che negli ultimi quindici anni ha cantato il capoluogo lombardo è vasta e offre numerosi spunti di riflessione sul senso di questa multiforme metropoli. In queste settimane, poi, Milano è particolarmente sotto i riflettori; l'apertura e lo svolgimento dell'Esposizione Internazionale occupano ogni giorno le pagine dei media e sono oggetto delle più diverse considerazioni.

Recentemente sono anche state prodotte sia canzoni commissionate per l'occasione, sia altre furbescamente realizzate in vista dell'evento; in generale, però, gli esiti artistici di queste opere appaiono o quantomeno discutibili, o troppo smaccatamente trionfalistici e retorici. Più spontaneo e graffiante resta invece il primo brano dedicato all'Expo, composto e interpretato dai Vallanzaska nel 2010, pochi mesi dopo l'assegnazione a Milano dell'Esposizione Internazionale:

> Milano e i suoi cantieri non si ferman più
> Sistemano il salotto per le Auto Blu
> Nel 2015 sai cosa c'è? Preparan l'Arca di Noè
> Milano inondata dagli espositori
> La Giunta è disponibile a gestirne i tesori

(*) Questo articolo, configurandosi come contributo di ambito professionale e non accademico, non è stato sottoposto a doppio referaggio. I curatori, valutandolo interessante e rilevante, desiderano esprimere un particolare ringraziamento all'Autore e sono lieti di poterlo includere nel volume [NdC].

Licenza Creative Commons:
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

Milano ha un'occasione, Milano ha l'Expo
Che poi la fanno a Pero o Rho (e come no?)
Expo Expo viva l'Expo!
Una pioggia di milioni; qualche goccia io ne avrò?
Expo Expo viva l'Expo!
E le nuove linee del metro (di Pero o Rho) (1)

Due gli elementi da sottolineare, qui. *In primis*, uno dei tratti distintivi della canzone d'autore milanese: la distaccata e tagliente ironia – unita ad un po' di rassegnazione – nel descrivere la realtà circostante. Poi, riguardo al contenuto, l'immediatamente percepita mescolanza di affari e malaffari che avrebbe accompagnato la realizzazione dell'Expo. Facile vaticinio poi tristemente confermato dagli scandali e dalle infiltrazioni malavitose di cui abbiamo avuto notizia. Una malavita che ormai ha definitivamente cambiato pelle, come già cantato da Carlo Fava:

La malavita non è più i tuoi dadi che volavano su e giù
Non è neanche Epaminonda che sull'onda da vent'anni non è più
La malavita non è più il belée del Quarto Raggio
Non è il bar del Lorenteggio
La malavita non è più
Tutto pulito, lavato, lubrificato con un colpo di Vetril
Tutto pulito, lavato e appiccicato con il Vinavil
La malavita che cos'è?
È la scatola cinese
Delle aziende e delle imprese
La malavita non è più (2)

La canzone è del 2004 e si colloca, di fatto, a metà strada tra Tangentopoli e l'Expo e sottolinea la trasformazione delle abitudini malavitose e – soprattutto – i comportamenti truffaldini di certa economia che ha imparato bene come creare e mascherare illecitamente i propri guadagni. Malgrado tutto questo, Milano resta comunque, a livello nazionale, il centro propulsore dell'attività produttiva e dei servizi e – di conseguenza – è città che pare poter offrire a tutti una possibilità di lavoro. Ma anche sotto la Madonnina trovare un'occupazione si rivela sempre più sovente un'impresa non facile:

Dormo sul pavimento dell'ufficio del mio amico Gianfranco
La mattina mi alzo e vado a portare il curriculum alle interinali

(1) C. Perrotta/D. Romagnoni, *Expo 2015*, 2010.
(2) C. Fava/G. Martinelli, *La malavita non è più*, 2004.

Mi presta cinquanta euro e io mi sbatto per cercare un alloggio
Intanto mangio alla mensa dell'Opera Francescana
Qualcuno vende lattine di Coca-Cola a prezzo solidale
Trovo lavoro al Burger King di piazza Duomo
Trovo da cantare in un locale del centro: quattro ore per cinquanta euro
Il simpatico gestore mi imponeva di cantare pezzi allegri
Meglio se in spagnolo
Io mi sentivo tristissimo e solo
Dura la vita a Milano città se non sei nessuno
E nessuno in regalo niente ti dà (3)

Questa fotografia musicale di Pablo Ciallella è del 2006; naturalmente dopo la crisi economica e finanziaria del 2009 le cose sono ulteriormente peggiorate.

Fascino e disgusto

Milano non ha però smesso di affascinare e di attirare moltissime persone che non la abitano ma la guardano da fuori e la visitano, gonfi di aspettative e pervasi da sentimenti contrastanti, in bilico tra l'esaltazione e la repulsione. Si tratta di tutti coloro che specialmente durante il fine settimana «calano» (come diciamo noi milanesi) in città per uscire dalla dimensione un po' soffocante della provincia e godere gli aspetti più appariscenti e anche trasgressivi della metropoli:

La grande città s'illumina già con i neon e gli stop rossi
E si riempirà nei bar e nei pub di rumori e di discorsi
Questo traffico da noi non c'è mai
Neanche per andare in centro alle sei
Come fanno a non impazzire qui?
Stai attento che esce uno, esce uno
Dài parcheggiati!
Siamo al centro del mondo ci siamo dentro anche noi
Dove succede tutto e puoi fare quello che vuoi (4)

Sembra riecheggiare qui il detto medievale «l'aria di città rende liberi». E in effetti, ancora oggi, bastano i pochi chilometri che distanziano Pavia – la città di Max Pezzali, interprete del brano – e Milano per segnare una significativa differenza nei ritmi di vita e nelle attrattive offerte. E le cose non cam-

(3) M. Ciallella, *Dura la vita a Milano città*, 2006.
(4) M. Pezzali, *Viaggio al centro del mondo*, 1999.

biano quando la prospettiva da cui si guarda Milano muove dalle sponde del Lago di Como:

> E i cau boi vànn giò a Milan cun la cravata e la giacchetta blu
> Cercano i sogni de segùnda màn, cercan le donne che han visto alla tivù...
> E i cauboi vànn giò a Milan con lo stipendio e le MS blu
> Han pochi soldi e vègnen de luntàn e una vita sola non gli basta più...
> E alùra giò-giò-giò-giò-giò che se tìrum fö de coo! (5)

Entrambe le canzoni risalgono alla fine degli anni '90 ma rimangono attuali nella loro rappresentazione di Milano come luogo in cui può accadere ogni cosa, compresi tutti gli eccessi, rappresentati da quell'«andare fuori di testa» cantato da Davide Van De Sfroos e, diversamente, dai Marta sui Tubi:

> Milano sushi e coca
> Milano paga e scopa
> Milano che non ha pazienza
> Milano e la sua aria di sufficienza
> Milano con le crisi di coscienza
> Milano e le sue crisi di astinenza
> Milano un sospiro a San Siro
> E uno sparo di sera (6)

Sushi e coca, rituale tipico della «bella gente» che ha in tasca soldi – magari guadagnati con strani traffici – e che per lo più si aggira nelle vie alla moda di Milano con l'arroganza di chi crede, pagando, di poter avere tutto e subito. Il nucleo dei Marta sui Tubi è siciliano e quindi possiamo considerare anche questo uno sguardo da fuori, una prospettiva esterna sulla città.

Vita mala e malavita

Ma non c'è dubbio che lo spietato ritratto di questi aspetti deteriori della metropoli lombarda è preciso e tagliente e collima, peraltro, con lo sguardo di J-Ax, che Milano la frequenta e la conosce bene:

(5) E i cowboy van giù a Milano / Con la cravatta e la giacca blu / Cercano i sogni di seconda mano / Cercan le donne che han visto alla TV / E i cowboy van giù a Milano / Con lo stipendio e le MS Blu / Han pochi soldi e vengon da lontano / E una vita sola non gli basta più / E allora giù-giù-giù-giù-giù / Che andiamo fuori di testa! (D. Bernasconi, *Cau boi*, 1999).

(6) G. Gulino/C. Pipitone/I. Paolini, *Sushi & coca*, 2008.

Fabrizio l'hanno preso aveva poca roba
Il giudice era donna e l'ha messo alla prova
«Ti lascio fuori se fai il bravo bambino
E se ogni tanto fai pipì nel bicchierino»
Dopo due mesi a San Vittore era distrutto
Dopo tre anni si era fatto qualche amico
Adesso c'ha i contatti con il giro grosso
E da quando è uscito
Fabrizio fa brutto e se ne frega di tutto
E ora c'ha un vestito nuovo e gira in corso Como
È meglio stare all'occhio! Fabrizio fa brutto (7)

La parabola del protagonista, che dal carcere di San Vittore spicca il volo verso Corso Como – epicentro di certa vita milanese dalla superficie scintillante ma che nasconde abiezioni e degrado morale – è paradigmatica della vicinanza tra il centro e la periferia, accomunati sulle vie del vizio e della perdita dei valori:

> Questa è Milano, non chiedermi come va. La amo, la odio, sta city è la mia metà. La merda in cui vivo fa parte della mia realtà: sporca come l'aria che respiro da quando son qua. Così gira ad MI, le pastiglie e l'MD, le botte coi buttafuori e le botte sul CD, il pappa sul TT, le zoccole in TV, i blocchi dove non entro, un morto al giorno al TG. Le più fighe in Ticinese che le vedi e strippi, le manifeste in piazza quando aumentano gli affitti, le teste calde in piazza che passano e tutti zitti, gli sputa palle in strada che ti chiedono se pippi. Gli zarri sopra il Fifty, i minchioni sullo Scarabeo, i sottoni che aspettano solo il cicileo, i ricchioni che si fanno in strada e vorresti ammazzarli (froci), i fattoni che si fanno in strada coi soldi degli altri. La moda e i bei vestiti, gli sbirri e i travestiti, le strade e i muri grigi colorati dai graffiti. I rapper come me senza un futuro, il nero che lavora al buio e il vero che lavora in nero e si fa il culo (8).

Nella descrizione di Emis Killa è come se questo miscuglio indistinto di comportamenti riassumesse in sé lo spirito negativo della metropoli: una sorta di ponte interclassista che unisce in un *continuum* di abbruttimento la strada e il salotto buono. Tuttavia, ad un'analisi più approfondita non possono sfuggire le differenze fra coloro che hanno la possibilità di scegliere il loro destino e quelli che invece appaiono destinati a subire la «legge della strada» che governa i rioni meno scintillanti di Milano raccontati dai Club Dogo:

(7) A. Aleotti/F. Cogliati, *Fabrizio fa brutto*, 2006.
(8) E. Giambelli, *Milano male*, 2012.

Milano due anni dopo il Duemila
C'è sempre un gaggio che fa il di più e qualcun altro che lo tira
La gente non vuole mettersi in fila
Sa che arriverà prima chi comanda alla strada e ha la Centomila
La tele trasmette fasto e ricchezza
Vista dagli occhi di povertà e tristezza l'equilibrio si spezza
Qualsiasi monnezza venduta a peso d'oro da gente grezza
Finisce che per i soldi la gente ammazza
A Milano la vida loca si fa
Prima onore e rispetto poi il pane a casa poi preghi la trinità
Nell'oscurità un pappone picchia una slava
Fuori la lama tanto sa che la coscienza si lava
La notte ha vittime e carnefici sa dei traffici illeciti
Dei tossici in deficit e sa chi ne riscuote i debiti
Sa che la strada e un posto dove non si gioca
Sa chi non ha i coglioni per fare la vida loca (9)

Emarginazione e tolleranza

Nelle periferie, infatti, non si incontrano le disinvolte modelline che puntano in alto e che si mettono in mostra nelle vie del centro; piuttosto è facile trovare ragazze che, arrivate a Milano in cerca di fortuna, finiscono invece nelle mani di gente senza scrupoli:

> Irina è arrivata a Milano stamattina e cammina come se aspettasse una benedizione da quella Madonnina che a lei non la guarda. Figlia di una terra bastarda, venticinque anni e già è mamma. Ha lasciato i suoi bambini nel suo Paese per cercare fortuna da noi o almeno coprire le spese. Aveva un amico che le ha detto: «Vieni! Ti sistemo io, ho la soluzione a tutti i tuoi problemi». La soluzione si chiama Statale 17 dove vende il suo culo, la sua bocca e le sue tette. Non può andare alla polizia perché dorme in manette quindi è in strada a battere ogni notte dall'una alle sette. Riesce a malapena a mandare i soldi a casa ma niente foto: troppe bruciature di sigarette! Io le ho chiesto: «Quanto è dura stare al mondo?» Mi ha risposto: «Io vivo ogni giorno in queste strade, qua non c'è ritorno, qua non c'è pace» (10).

Mondo Marcio descrive emarginazione, sfruttamento, sofferenza: come sappiamo una grande città è anche questo. Milano non fa certo eccezione e

(9) C. Fini/F. Vigorelli/L. Florio, *Vida Loca*, 2003.
(10) G. Marcello, *Quando tutto cade*, 2009.

– anzi – negli ultimi anni è stata teatro anche di spettacoli pubblici di degradanti derive umane:

> Alla Stazione c'è un bel niente
> come in altri mondi che sono possibili
> per me, per te, per chi altro arriverà
> Perciò pranziamo e poi pisciamo
> contro i muri di Milano controvento
> Ci sposiamo: oggi si vola, oggi si va
> Abbiamo il sushi, abbiamo il vino
> Spezziamo il pane e la schiena al cane
> There is no sushi, no Corso Como
> Ci piace l'Uomo, ci piace l'Uomo ([11])

Nei giardini a fianco della Stazione Centrale in attesa di ristrutturazione, per mesi i milanesi – e come loro i Baustelle, interpreti del brano – hanno assistito all'accampamento di decine e decine di persone che, giunte in città dai paesi più disparati, non sapevano dove collocarsi e vivevano lì, praticamente abbandonate a se stesse, sotto gli occhi distanti delle Forze dell'Ordine. Di fronte a questa e ad altre situazioni di non facile gestione, la città si è polarizzata su due atteggiamenti contrastanti: da una parte chi voleva (e ancora vuole) che queste persone siano tenute lontane e che sia garantita la sicurezza e il decoro nelle strade, quali tratti distintivi di Milano. Sull'altro versante c'è chi invece, come Lorenzo Monguzzi, ha optato per la comprensione e la tolleranza verso i meno fortunati:

> Vi alter disaré che gh'è tròpa delinquensa
> Che 'em supurtà fin tròpp e adess ghèm pü pasciensa
> Che a caminà per strada, nel centro de Milàn
> L'è come vess formagg in mèss ai pantegàn
> Sèmm chì a cuntàss i ball, perché la verità
> L'è che una volta ghérum ben poch de fass rubà
> E adèss che ghèm püssé, adèss che ghèm quejcòss
> Sèmm diventà cativ perché se càgum adoss
> E tücc che vören sarà sü la porta ma a mí me piasarìa lasàla vèrta ([12])

(11) F. Bianconi, *Antropophagus*, 2008.

(12) Voi direte che c'è troppa delinquenza / che abbiamo sopportato fin troppo /e adesso non abbiamo più pazienza / Che a camminare per strada nel centro di Milano / è come essere formaggio in mezzo alle pantegane / Ci raccontiamo frottole perché la verità / è che una volta avevamo ben poco da farci rubare / e adesso che abbiamo di più / adesso che abbiamo qualcosa / siamo diventati cattivi perché ce la facciamo sotto / E tutti che vogliono chiudere la porta /e invece a me piace lasciarla aperta (L. Monguzzi, *Portaverta*, 2013).

Ma la questione dell'accoglienza o della chiusura verso chi proviene da fuori non ha riguardato solo i cosiddetti extracomunitari; anche gli immigrati interni hanno dovuto pagare il loro dazio fatto di sospetto, ostilità e di barriere socio-culturali da oltrepassare con fatica.

Racconta Marracash:

> Quando rubarono il camion a mio padre ci rimasi male
> Ce l'ho impresso, non l'avevo mai visto depresso
> Stavamo in centro, casa di ringhiera piena d'immigrati
> Senza i sanitari, uscivo per andare al cesso
> Per un po' restò disoccupato
> Stava al bar sotto casa coi Campari a tenersi occupato
> Faceva briscole coi paesani con gli occhi rossi per il fumo e gli amari
> Io ero alle elementari ed ero in classe coi bimbi fortunati
> Coi dindi nei salvadanai e i genitori educati
> E io – fra' – stavo coi figli d'immigrati, coi figli di operai
> Mi vergognavo: i miei erano ignoranti
> Mi vergognavo del dialetto e mi prendevo con gli altri al parchetto
> Se le prendevo lui mi dava il resto; a darmele era sempre mia madre
> Io fingevo ma in realtà a quell'età ormai già non mi faceva male ([13])

Da una situazione autobiografica ma rappresentativa di tante esperienze consimili, ci spostiamo ora verso un aspetto della vita sociale milanese che si può osservare sovente negli spazi pubblici comuni, come ad esempio nei parchi cittadini, frequentati da tanta diversa umanità. Una convivenza non sempre pacifica…

> Parco Sempione verde e marrone dentro la mia città
> Metto su il vibro, leggo un bel libro, cerco un po' di relax
> All'improvviso, senza preavviso, si sente un pim-pam-pum
> Un fricchettone, forse drogato, suona e non smette più (bonghi)
> Quasi quasi mi alzo, vado a chiedergli perché
> Ha deciso che (cazzo!) proprio oggi niente lo fermerà
> «Ora ti sfondo i bonghi per vendicare l'Africa
> Quella che cucinava l'esploratore in pentola
> Ti vesti come un rasta, ma questo no, non basta
> Sarai pure senza problemi ma di sicuro c'hai quello del ritmo!»
> Ecco spiegato cosa succede in tutte le città
> Io suono i bonghi, tu me li sfondi: di questo passo dove si finirà? ([14])

(13) L. Florio/F. Rizzo, *Bastavano le briciole*, 2008.
(14) S. Conforti/S. Belisari/D. Civaschi/N. Fasani/C. Meyer, *Parco Sempione*, 2008.

In realtà, l'articolata struttura di questo brano di Elio e le Storie Tese parte dall'intolleranza verso il bonghista di turno per arrivare a denunciare un altro problema: la speculazione edilizia privata a danno del verde pubblico:

> Ecco perché qualcuno pensa che sia più pratico
> Radere al suolo un bosco considerato inutile
> Sedicimila firme, niente cibo per Rocco Tanica
> Ma poi il bosco l'hanno rasato mentre la gente era via per il ponte
> Se ne sono battuti il cazzo
> Ora tirano su un palazzo
> Han distrutto il Bosco di Gioia
> Questi grandissimi figli di troia! ([15])

Topi e uomini

Il palazzo in questione è il nuovo grattacielo della Regione Lombardia, fortemente voluto dall'allora Governatore Formigoni. Ma per fortuna a Milano rimangono altre aree verdi dove si possono trascorrere ore di relax in ambienti salubri. Ad esempio, il Parco Lambro:

> Hoo vist tri pèss in del Lamber tri pèss
> Propi inscì tri pèss eren 'drèe a morì... mi sont content inscì
> E gh'era l'oli, l'oli, domà l'oli
> L'oli, l'oli, col petròli
> l'oli, l'oli, coi veleni
> L'è mai nassuu nient, quand disi nient voeuri dì nient!
> E gh'eren domà i ràtt, domà i ràtt
> Che corrèven adrèe ai gàtt, adrèe ai gàtt
> Che scappàven come matt
> L'è mai nassuu nient, quand disi nient voeuri dì nient! ([16])

Ritenuto il principale responsabile dell'inquinamento del Po, alla fine del secolo scorso il Lambro è stato dichiarato biologicamente morto e quindi il

(15) *ibidem*.

(16) Ho visto tre pesci, nel Lambro tre pesci, proprio così, tre pesci / Stavano morendo... io sono contento così / Ho visto tre pesci, nel Lambro tre pesci, proprio così, tre pesci. / Stavano morendo... io sono contento così / E c'era l'olio, l'olio, solo l'olio, / L'olio, l'olio col petrolio, l'olio, l'olio coi veleni / Non è mai nato niente, quando dico niente, voglio dire niente! / E c'erano solo i topi che correvano dietro ai gatti / Che scappavano come matti / Non è mai nato niente, quando dico niente, voglio dire niente! (I. Maghini/A. Rodini/T. Ferrarese, *Tri pess*, 2008).

fatto – realmente accaduto – di avervi visto, alcuni anni più tardi, tre pesci boccheggianti ma vivi fu interpretato dai Teka P positivamente (ma anche con sottile ironia) all'interno di uno scenario devastato, in cui i ratti la facevano da padroni. Ma oltre ai topi, altri strani animali sono in grado di sopravvivere negli spazi urbani:

> La mia città ci insegna a vivere
> Da pipistrelli chiusi in scatole
> La libertà: sentirti sola con chi vuoi
> Meglio di ciò che sei
> Meno di quel che vuoi
> La mia città… ([17])

L'analogia comportamentale proposta dagli Afterhours descrive una sensazione tipica della vita nelle grandi città: sentirsi soli nella moltitudine, prigionieri delle nostre case (anche il tempo atmosferico non favorisce certo la vita all'aperto dei milanesi), esaltati dalle possibilità ma anche frustrati dai limiti che la metropoli impone a tutti. Una città che ancora pochi anni fa sembrava sul punto di implodere, incapace di scuotersi, di assumere decisioni in grado di influire sulla vita pratica ma anche culturale e progettuale, ostaggio di un pensiero politico più incline a depredarla che a valorizzarla:

> Quando tornerò a Milano
> Dimmi che non si parlerà dell'aria
> Continuando a dare i soldi
> A chi ci trascina nella sua miseria
> Spero di trovarla disperata
> Come chi davvero non ha scelta
> Come chi non si rassegna
> E anche quando tutto il mondo sbaglia
> Preferisce una vita amara ma degna ([18])

Eppure eccola là, racchiusa nella canzone dei Ministri, sospesa nell'aria, impalpabile ma rabbiosa, ancora in potenza ma non in atto: è la voglia di cambiare le cose, di scuotersi, di ripartire che scorre sotto Milano.

(17) M. Agnelli/G. Prette/E. Gabrielli/G. Ciccarelli/D. Ciffo/R. Dell'Era, *Tema: la mia città*, 2008.
(18) F. Dragogna, *Milano non ha scelta*, 2005.

Zucchero e catrame

Abbiamo fin qui visto, attraverso la lente delle canzoni proposte, una lunga serie di aspetti negativi di Milano. Mi corre l'obbligo di sottolineare innanzi tutto che i musicisti di tutte le epoche hanno quasi sempre prodotto risultati artistici di maggiore pregio raccontando storie di sofferenza, piuttosto che vicende allegre. Anche per le canzoni vale quindi l'adagio giornalistico «bad news is good news» e se è vero che i *rapper* si autodefiniscono reporter di strada, l'impressione che raccontare il brutto sia più d'effetto trova ulteriore conferma. Tuttavia viene da chiedersi: c'è qualcosa di buono della Milano contemporanea che sia stato cantato? Approcciamo la questione in modalità cronologica, partendo da un brano dei Baustelle del 2005:

> Mamma, che ne dici di un romantico a Milano?
> Fra i Manzoni preferisco quello vero: Piero
> Fuggi! Cosa fuggi non c'è modo di scappare
> Ho la febbre ma ti porto fuori a bere
> Non è niente stai tranquilla è solo il cuore
> Porta Ticinese piove ma c'è il sole
> Quando il dandy muore fuori nasce un fiore
> Le ragazze fan la fila per vedere
> La sua tomba con su scritte le parole:
> «Io vi amo, vi amo ma vi sputo però vi amo tutti
> È bello, è brutto; è solo questo»
> L'erba ti fa male se la fumi senza stile! ([19])

Lo stile; ecco la vera peculiarità milanese. Il modo in cui si fanno le cose ne cambia l'essenza. È bello? È brutto? È così. Nella città del design e della moda – che di fatto si occupano di estetica della funzionalità – non si può prescindere dallo stile. Ma al di là di ciò, emerge in questa canzone quel sentimento misto di odio-amore, attrazione-repulsione verso la propria città che spesso pervade i milanesi. Sensazione vivissima anche in questi ultimi anni in cui la città si è davvero rimessa in moto, sospinta anche dall'appuntamento dell'Expo da cui abbiamo preso le mosse per questo percorso sonoro. Eccone la versione del trio Didoni-Lanzoni-Pirini:

> Che bella, Milano di notte; che bella, Milano! Che bella, Milano di notte!
> Sembra che stia vivendo un nuovo Rinascimento: esplodono nuove forme,
> nuovi colori, nuovi manifesti, nuovi grattacieli, la tecnologia, il futuro!

(19) F. Bianconi, *Un romantico a Milano*, 2005.

> La Rinascente attira la gente: tutta gente che tira, tira sempre, tira forte, tira avanti la baracca!
> Che bella Milano di notte, che bella! I navigli, progettati dal grande Leonardo, Brera, la Pinacoteca!
> L'ultima cena a Brera mi è costata come un Leonardo!
> Che bella, Milano di notte: l'Isola della Moda, stazione Garibaldi.
> Milano, Corso Como attira la gente: tutta gente che tira, tira sempre, tira forte, tira su anche la baracca! ([20])

Ed eccolo lì che rispunta, il vizietto… Ma che ci volete fare: Milano è quello che ci vuoi trovare. Una città in cui convivono il passato e l'avvenire, l'orribile e il sublime; un grande contenitore in perenne mutamento all'interno del quale, nonostante tutto, sopravvive il mito del lavoro e del progresso, accompagnato da una pervasiva ironia nel raccontarlo:

> Amo Milano perché quando il sole sorge nessuno se ne accorge
> Amo Milano perché non si nota: per l'Europa è Italia, per l'Italia è Europa
> Amo Milano perché è un giardino degli Emirati e siamo tutti immigrati
> Amo Milano perché ci trovi tutti i colori, gli esseri umani, i lavori
> Che sia bianco che sia blu, che sia verde che sia nero, basta che sia *dinero*
> Amo Milano perché è la capitale morale del commercio immorale
> Amo Milano perché ha solo difetti: siamo venuti tutti a viverci, difatti
> Amo Milano perché, che vuoi farci, l'hanno cantata Dalla, Battiato, Jannacci ([21])

A proposito dei suoi famosi cantori citati nel brano di Dargen D'Amico, Lucio Dalla aveva definito Milano «sguardo maligno di Dio, zucchero e catrame» ([22]); a me è invece sempre parsa più centrata la descrizione che ne ha fatto Ivano Fossati: «Milano è una città del futuro e chi ci vive non sa come sta. Però stanno tutti insieme, stanno tutti là» ([23]). E se addirittura il «New York Times» ha posizionato Milano al primo posto tra cinquantadue destinazioni del pianeta da vedere nel 2015 e l'ha descritta come «una città vibrante e rivitalizzata che dà il benvenuto al mondo» ([24]), invitando i turisti a scoprirne lo *charme*, allora forse avevano ragione gli Articolo 31 quando cantavano:

> Sei troppo bella per dirti addio
> Tu chiami e poi noi tutti ubbidiamo

(20) R. Didoni/G. Lanzoni, *Che bella Milano*, 2013.
(21) J. D'Amico, *Amo Milano*, 2014.
(22) L. Dalla, *Milano*, 1979.
(23) I. Fossati, *Milano*, 1983.
(24) I. Williams, *A Revitalized City Welcomes the World*, in *52 Places to Go in 2015*, 2015, *www.nytimes.com*.

E tra chi nomina il tuo nome invano
Ci sono anch'io, Milano Milano
Nel tuo veleno che noi respiriamo
Ci sono anch'io, Milano Milano
Tra la ringhiera e il sogno americano
Ci sono anch'io, Milano Milano ([25])

Difficile da amare, ma troppo bella per lasciarla: questa è Milano.

Abstract

Though Milan stays as the Italian capital of music production, it has been for decades everything but an obvious subject for songs. Curiously, in the last fifteen years several musicians focused their attention on the controversial aspects of the city, offering contrasting points of view and showing the most diverse feelings about it: scandals and corruption in business, the new contiguity between affairs and crime, unemployment as consequence of the 2009 crisis. Despite this, Milan is often sung as an exciting place to stay, especially by people that live away from it. On the other hand Milanese rappers indulge in narrating the hard life in Milan's suburbs but also in some specific corners of the city center where you can recognize the presence of crime and retrace the subterranean dark path that connects luxury and degradation. The recent phenomenon of huge immigration from abroad and the relevant social effects produced by the presence of the new poors has been described by music artists along with the public/private reaction of Milanese people that move back and forth between intolerance and acceptance. Also topics as alienated urban life, environment and pollution, as well as the Milanese habits and lifestyle, the ugly and the beautiful of the city, the transformations imposed by Expo 2015 have been treated by pop and rock songs in the typical style of local musicians that often use a peculiar mix of criticism and irony. As a matter of fact, Milan has always elicited contrasting feelings in its narrators, in music too. Hard to love but impossible to leave: this is Milan.

(25) A. Aleotti/F. Cogliati, *Milano Milano*, 2002.

Note, parole e costruzioni di senso, fra identità e resistenza

La musica come geografia: suoni, luoghi, territori
E. dell'Agnese, M. Tabusi (a cura di), 2016, SGI, pp. 115-135

MASSIMILIANO TABUSI

MUSICA, VIDEO E MEMI SPAZIALI
IDEE DI LUOGO DALLA CANZONE NAPOLETANA AL «LAGO CHE COMBATTE»

Introduzione

Se si considera che ciascun individuo costruisce «idee di luogo» non soltanto attraverso l'esperienza diretta, oppure mediante la percezione visiva, ma anche attraverso altri sensi (Jackson, 1989; Valentine, 1995; Kong, 1995), nonché per via della sedimentazione di un complesso di stimoli, tra i quali hanno un importante ruolo quelli culturali e artistici (Smith, 1994), non si può che ritenere la musica tra gli elementi chiave per la comprensione delle «geografie popolari» ([1]). Per dirla con le parole di un magistrale musicista, «L'uomo pensa e questo pensare è il risultato di un dialogo tra intelletto, emozioni e intuizione» (Baremboin, 2007, p. 59). La musica può infatti contribuire a creare *soundscapes* che possono interagire con individui e gruppi sociali i quali, a loro volta, possono essere influenzati dai *soundscapes* stessi (Shepherd, 1991; Smith, 1994; Duffy e Waitt, 2011). Musica e suoni possono anche essere portatori di una prospettiva geopolitica (dell'Agnese, 2015), essendo anche in grado di influenzare diffusamente la percezione di vaste aree – si pensi alla cosiddetta «musica orientale», che può affacciarsi alla mente quando si concettualizza l'«Oriente» – o di uno specifico luogo, ma anche del «carattere» dei suoi abitanti. Molti brani tentano di «distillare» o fotografare il senso di un territorio, per narrazione diretta – come nel Belgio di *Le Plat Pays*, sul quale si tornerà più oltre – o per evocazione implicita, com'è avvenuto nel mondo, ad esempio, per l'idea d'Italia attraverso la canzone napoletana, le sue sonorità, le sue parole e concetti ricorrenti. La musi-

(1) Su coincidenze, differenze e diversi percorsi tra geografie popolari e geografie accademiche si rimanda a Maggioli e Tabusi (2011).

Licenza Creative Commons:
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

ca ha poi di per sé un forte potere evocativo, sia attraverso l'uso dei suoni (tra i moltissimi esempi possibili basterà ricordare *Le quattro stagioni* di Vivaldi), sia attraverso il binomio talvolta inscindibile con paesi e culture (difficile pensare all'Argentina senza il tango o alla Giamaica senza il reggae), sia, ancora, nel «fare musica». La stessa melodia, con arrangiamenti diversi, assume un senso diverso se suonata da un'orchestra sinfonica, una banda di paese, un gruppo *mariachi* o un gruppo rock, ma anche a seconda del luogo in cui è suonata. Perfino gli inni nazionali, senza dubbio al cuore dell'apparato simbolico dei meccanismi identitari nazionali, possono essere reinterpretati veicolando invece una visione critica, come avvenne ad esempio alle note dell'inno americano eseguito a Woodstock nel 1969, intervallate, ad opera della chitarra di Jimi Hendrix, da suoni che evocavano bombardamenti e combattimenti in Vietnam. La vocazione alla circolazione della musica appare maggiore rispetto a quella dei testi scritti: la melodia ed il ritmo non sono soggetti alle barriere linguistiche e spesso le parole di una canzone si percepiscono come un tutt'uno con il brano musicale. Si tratta di elementi che sono in grado di sollecitare interesse, sia se presi singolarmente che nel loro insieme, contribuendo all'ampia capacità di circolazione; a ciò vanno ad aggiungersi ulteriori potenzialità anche identitarie, quali l'attitudine all'ascolto in gruppo e all'esperienza relazionale della danza (Thrift, 1997); il coinvolgimento attraverso il canto, sia individuale che in coro; la popolarità dell'autore o di chi esegue il brano; la possibile correlazione con le immagini che si realizza, ad esempio, attraverso i *videoclip*.

Proprio facendo riferimento ai *videoclip* (sia ufficiali che amatoriali) e utilizzando il concetto di meme (Dawkings, 1976) ([2]), il contributo si propone di ripercorrere alcuni esempi di contaminazione tra musica, video e idee di luogo che siano in grado di veicolare memi spaziali. L'ipotesi è che sia possibile utilizzare questi strumenti anche per veicolare coscientemente «idee di luogo» incidendo, per questa via, sul processo di territorializzazione. Ciò – almeno così pare a chi scrive – dovrebbe essere di primario interesse per il pensiero geografico scientifico che, da alcuni decenni, riflette sulla sua stes-

(2) Il meme è, secondo Dawkings (1976), una sorta di elemento primario di trasmissione culturale in grado di «contagiare» che procede appunto per contagio «saltando da un cervello all'altro», così come i geni si propagano da un corpo all'altro; è introdotto da Dawkings nel 1976 nel suo *Gene Egoista* (in inglese, *The Selfish Gene*): «Examples of memes are tunes, ideas, catch-phrases, clothes fashions, ways of making pots or of building arches. Just as genes propagate themselves in the gene pool by leaping from body to body via sperms or eggs, so memes propagate themselves in the meme pool by leaping from brain to brain via a process which, in the broad sense, can be called imitation» (Dawkings, 1976; edizione del trentennale, 2006, p. 192).

sa capacità di contribuire al dibattito pubblico mettendo in circolo le grandissime potenzialità di analisi e di visione di cui indubbiamente dispone. Mentre un brano musicale (e i *videoclip* che lo interpretano) raggiunge non di rado milioni di persone, portando con sé anche «idee di luogo» che possono essere connesse tanto ai più banali stereotipi quanto ad «alte» visioni, le analisi accademiche – anche quando riescono ad affermarsi all'interno del mondo della ricerca – faticano sempre più a trovare un'ampia diffusione e a divenire realmente patrimonio sociale comune. È possibile una positiva «contaminazione» tra i due canali? Quali meccanismi entrano in gioco nella veicolazione del «senso di un luogo» (o della cultura di un luogo, o di uno spazio e delle sue compartimentazioni) ([3]) attraverso la musica? È possibile prendere in esame almeno un caso in cui si possano rintracciare effetti concreti di questo intreccio tra musica, video musicali e «idee di luogo»?

Questo contributo, che tenta di riflettere su possibili risposte ai quesiti appena espressi, è articolato in due parti. La prima deriva da una serie di seminari con docenti stranieri, ulteriormente sviluppati in un dialogo con gli studenti dei corsi magistrali, e prende in esame alcuni brani traendoli dall'infinito panorama musicale. Da questi, scelti in modo da consentire un filo logico connettivo, si mira ad isolare ed esaminare alcuni memi relativi al senso dei luoghi e alla cultura delle popolazioni che li abitano, con l'intento di evidenziarne l'impatto sulla percezione popolare diffusa ([4]). La seconda si focalizza su un caso concreto e per molti versi paradigmatico nel quale l'arte, sotto forma di eccellente narrazione geografica costruita con musica, parole e immagini, ha saputo fattivamente veicolare un'«idea di luogo» alla cui realizzazione ha dato un contributo decisivo, influenzando il processo di territorializzazione in atto: *Il lago che combatte*. Si tratta, dunque, di una risposta positiva alla terza delle domande formulate.

È bene evidenziare che la connessione che compare nel titolo (*dalla canzone napoletana al «Lago che combatte»*) non si ritiene né diretta né assoluta: si tratta piuttosto di un'esplorazione che cerca di cogliere alcuni elementi attraverso i quali i luoghi vengono raccontati, percepiti, iconizzati.

(3) Ad esempio Manu Chao, in *Clandestino*: «Entre Ceuta y Gibraltar/soy una raya en el mar/fantasma en la ciudad/mi vida va prohibida/dice la autoridad».

(4) Anche se una notevole parte del lavoro (quella svolta nei seminari e nelle lezioni attorno ai video musicali) può essere qui solo sfiorata, tanto per l'oggettiva difficoltà che il tramite dello scritto comporta, quanto per ovvi limiti di spazio, se ne vuole ugualmente sottolineare l'importanza e la fecondità, non soltanto a scopo didattico ma anche in una «visionaria» prospettiva disciplinare. Si veda, in proposito, la riflessione collettiva formulata da Amato, Cerreti, Dumont, Fournier, Hérin, Maggioli, Raoulx e Tabusi che ha per titolo *Pre-visioni di geografia sociale* (2016).

Un'esplorazione che, va detto, non pretende di sfuggire agli stereotipi, cercando, piuttosto, di coglierne alcuni aspetti e di seguirne alcune tracce.

La canzone napoletana (e molto altro) come pretesto per un'esplorazione

Il percorso proposto inizia, come anche il titolo suggerisce, dalla canzone napoletana. Questa scelta è motivata da più ragioni, sia di carattere cronologico che, come si vedrà, da una particolare ricchezza di connessioni con altri periodi e luoghi; quella principale, però, è che si considera utile in ragione della rappresentatività che questo tipo di musica ha assunto anche sotto il profilo dell'identità, arrivando a rappresentare un patrimonio culturale immateriale ed un fattore di identità per tutto il Paese: «una caratteristica riconoscibile e distintiva dell'Italia *fuori d'Italia*» (Simeon, 2013, p. 353; sul tema del rapporto tra canzone napoletana e identità, tra le molte fonti disponibili, si vedano anche Stazio, 1991; Pittari, 2004; Pesce e Stazio, 2013). Il «gioco» – che, come si è detto, è stato messo a punto in alcuni seminari con docenti stranieri e con gli studenti dei corsi magistrali – consiste nell'utilizzare alcuni brani musicali, tramite video disponibili via YouTube, come spunto per un'analisi spaziale, riflettendo sul «senso del luogo» che i brani sono in grado di trasmettere sia per la melodia, sia per il testo e per il contesto in cui sono stati concepiti e, non ultimo, per le scelte effettuate da chi ha realizzato i video. Naturalmente musica, testi e video veicolano spesso anche degli stereotipi, ma poiché gli stereotipi sono una parte importante della cultura popolare, questo tipo di analisi permette di focalizzarli meglio, di comprenderne alcuni elementi determinanti e di seguirne l'evoluzione.

Il brano scelto per l'avvio di questo percorso è la celebre *Torna a Surriento*, dei fratelli Ernesto e Gianbattista De Curtis (*https://youtu.be/ZB2JmQG-J2g*): oltre al pregevole e inconfondibile ([5]) motivo musicale, un elemento interessante è connesso al fatto che questo pezzo sembra nato a più riprese, almeno una delle quali saldamente legata ad un luogo (o, per meglio dire, ad una funzione, ad una infrastruttura). Nonostante fosse riportata già in un fascicolo del 1894 tra le «celebri canzoni di Ernesto De Curtis» (Pittari, 2004), assai spesso la data di nascita dell'opera viene indicata nel 1902 (così anche Manzi, 2001, che giustamente la collega alla tradizione). È certo, infatti, che la canzone fu suonata in occasione della visita del presidente del Consiglio Zanardelli, il quale sosta-

(5) Sebbene non siano mancati insospettabili tentativi di imitazione/appropriazione anche da parte di «big» internazionali, come avremo modo di ricordare.

va a Sorrento lungo il percorso del suo viaggio in Basilicata. La tradizione (forse influenzata dall'interesse contingente del momento) vuole che fosse stata composta proprio in suo onore anche per perorare la causa della comunità sorrentina: si chiedeva, infatti, la costruzione a Sorrento di un ufficio postale, elemento infrastrutturale in grado di elevare, anche dal punto di vista simbolico, il prestigio e il rango della cittadina. Alla luce di questi elementi il testo non può mancare di sollecitare una molteplicità di interpretazioni. Ad esempio la penultima strofa e il ritornello («E tu dice: I' parto, addio!/T'alluntane da stu core/Da sta terra de l'ammore/Tieni 'o core 'e nun turna?/Ma nun me lassà,/nun darme stu turmiento!/Torna a Surriento,/famme campà!») possono essere contestualizzati in una storia d'amore, ma possono anche evocare un distacco provocato dalla necessità di migrare – cosa non certo rara all'epoca – come, infine, rappresentare un modo di blandire un importante personaggio politico, qual era, appunto, Zanardelli, al fine di ottenerne benevolenza, finanziamenti e un riconoscimento funzionale ([6]). Nel suo complesso il testo descrive in modo celebrativo e idilliaco la bellezza del luogo, evocando i giardini, il profumo dei fiori d'arancio e naturalmente il mare, che rende Sorrento unica e inimitabile («Vide 'o mare de Surriento/Che tesoro tene nfunno:/Chi ha girato tutto 'o munno/Nun l'ha visto comm'a ccà!»). Il video individuato su YouTube ([7]) ha l'indubbio pregio di consentire l'ascolto di una interpretazione di Beniamino Gigli; la scelta delle immagini riflette una logica assai comune per le *clip* non professionali reperibili in rete: una logica che, nelle discussioni che hanno accompagnato i seminari, abbiamo definito «cartolina», essendo stata ottenuta mediante la giustapposizione di una sequenza di vedute della cittadina e non sfruttando particolari sincronizzazioni con la musica o il testo.

Uno degli elementi più rilevanti della musica è quello di poter travalicare, almeno in certa misura, le differenze culturali, non perdendo del tutto la sua carica emozionale anche nei confronti degli ascoltatori che non dovessero comprendere la lingua del testo, che si limita, in questi casi, ad essere evo-

(6) Secondo Cuomo (2002), Zanardelli ascoltò un testo in parte diverso e «personalizzato» attraverso la modifica di due quartine (la storia è raccontata anche sul sito *web* del comune di Sorrento, *http://www.comune.sorrento.na.it/pagina859_torna-a-surriento.html/*, che riporta anche il testo «personalizzato» per l'occasione). L'esito dovette comunque essere stato positivo: ricorda infatti Manzi che il presidente Zanardelli, inizialmente infastidito da queste «attenzioni», dopo il grande successo internazionale della canzone «si interessò perché l'ufficio postale fosse inaugurato» (Manzi, 2001, p. 485).

(7) Come nella quasi totalità degli altri casi, anche in questo il portale YouTube consente di individuare molti video della stessa canzone. Paragonare le varie costruzioni, riflettendo sul senso e sull'effetto – in termini di resa sul «senso del luogo» – delle scelte operate da chi ha realizzato i video è parte integrante dell'approfondimento svolto durante i seminari; per motivi di spazio non è però possibile darne conto in questa sede.

cativo ([8]). Particolarmente nel passato, quando c'era minore attenzione per i fenomeni di plagio musicale, spesso accadeva che le melodie venissero traslate in altri contesti culturali, talvolta trattenendo, in modo «mimetico», alcune tracce della provenienza originaria. È questo il senso del successivo video selezionato (*https://youtu.be/prUDuCi_1q0/*) che, pur essendo totalmente inadatto ad evocare elementi del territorio o del paesaggio, si dimostra ugualmente interessante per la sua capacità documentale. Si tratta infatti di una sequenza di immagini della copertina di un 45 giri e del relativo vinile della canzone che, interpretata da Elvis Presley, si intitola *Surrender* (1961); un «clone» musicale che si basa sulla melodia dei fratelli De Curtis e che sfrutta, nel titolo e nel testo, l'assonanza della parola inglese *surrender* con la pronuncia anglosassone di «Sorrento». Specialmente se comparato con una rapida ricerca nella rete dell'edizione statunitense, il video ci mostra come, nell'edizione italiana, un fotomontaggio faccia apparire dietro la figura di Elvis Presley un'immagine della costa sorrentina, che però nelle altre edizioni è assente; il titolo *Torna a Surriento* campeggia ben visibile, anche in questo caso a differenza delle altre edizioni ([9]). La musica napoletana era così apprezzata a livello internazionale da generare un'imitazione (di successo) interpretata nientemeno che dal «re del rock», evidentemente precorrendo il flusso culturale, esattamente inverso, che avrebbe conquistato una pressoché totale prevalenza negli anni successivi.

Non sono però solo i piccoli centri, come Sorrento, a vedere rafforzata la loro identità mediante la musica: anche le grandi città si sono viste dedicare canzoni, e in alcuni casi queste sono state «adottate» dal sentimento popolare fino a diventare veri e propri «inni» largamente riconosciuti. Inni che, da un lato, talvolta riprendono gli stereotipi spaziali o etnico-spaziali, e, dall'altro, contribuiscono a perpetuarli. Appare questo il caso della canzone di Milano per antonomasia: *O mia bela Madunina*, composta da Giovanni D'Anzi nel 1934 (*https://youtu.be/KQlGyB7_oAg/*) ([10]). Dal punto di vista qui assunto il te-

(8) Se questo è senza dubbio vero nel caso delle lingue straniere (è esperienza comune come intere generazioni di italiani abbiano assunto nel proprio patrimonio culturale brani musicali dei quali si comprendevano a stento pochissime parole), va considerato, *ad abundantiam*, come non sia infrequente che il testo possa passare in secondo piano perfino nella propria lingua; essendo colto più pienamente, talvolta, solo nel caso di una più attenta e specifica lettura.

(9) Confrontando le due edizioni del vinile, quella italiana e statunitense, si nota come quella italiana riporti, nei *credits* dell'etichetta, il cognome De Curtis dopo Pomus e Schuman; il cognome italiano, però, non appare nelle altre versioni.

(10) Anche in questo caso il video qui riportato, amatoriale, è in stile «cartolina», ma l'indicazione che appare in apertura («Milano, la mia città») è importante per comprendere come si tratti di una realizzazione effettuata da un «insider». Le immagini, si segnala nella *clip*, sono state realizzate dall'autore del montaggio ad eccezione delle riprese della Madonnina.

sto è particolarmente interessante, poiché conferma, in modo neanche troppo indiretto, l'importanza identitaria che si attribuisce alle canzoni popolari. Poiché la parte più nota è il ritornello, non tutti infatti ricordano che l'«inno di Milano» inizia facendo riferimento proprio alla canzone napoletana (menzionando Sorrento), per rivendicare ironicamente anche alla città di Milano la dignità e l'onore di essere cantata. I primi versi sono infatti: «A disen la cansun la nass a Napuli/e certament g'han minga tutti i tort./Surriento, Mergellina, tutt'i popoli/i avran cantà almen un miliun de volt/Mì speri che se offendarà nissun/se cantom on ciccin anca de nun». Più oltre il testo della canzone fa riferimento anche a Roma, pure se, non senza una vena di sarcasmo, attribuisce ad una «mania» l'uso di cantare le città: «Adess gh'è la canzon de Roma maggica/de Nina, er Cupolone, Rugantin/se sbatten in del Tever, robba tragica/esageren, me par, on ciccinin/speremm che vegna minga la mania/de mettes a cantà "Malano mia!"». A proposito di stereotipi che vengono ripresi e perpetuati dalle canzoni, è interessante osservare come già qualche decennio prima del «boom» economico *O mia bela Madunina*, usando come metonimia il *landmark* della Madonnina dorata che sovrasta il Duomo, dipinga Milano come una città freneticamente attiva che, nonostante le dichiarazioni in musica d'amore eterno per la loro terra, attira i meridionali: «Oh, mia bella Madunina/che te brillet de lontan/tutta d'ora e piscinina/tì te dominet Milan/sott a tì se viv la vita/se sta mai coi man in man/canten tucc "lontan de Napoli se moeur"/ma poeu vegnen chì a Milan!». Il tono goliardico della canzone stempera poi questo riferimento all'immigrazione dal Sud facendo riferimento alla disponibilità dei milanesi, che non si sottrarranno dal dare una mano proprio in ragione della grandezza della città e dei suoi abitanti «Si, vegnì senza paura/num ve slongarem la man/tutt el mond a l'è paes, a s'emm d'accord/ma Milan, l'è on gran Milan!».

Si potrebbe pensare che questa canzone, che ha più di ottant'anni, sia oggi poco più che un nostalgico residuo del passato, magari cara alle vecchie generazioni ma lontana dai giovani. Non è così, e lo dimostrano proprio diversi video. In questo caso non si tratta di montaggi amatoriali costruiti per far sfilare belle (o meno belle) immagini del luogo celebrato, ma di riprese occasionali di eventi sportivi: partite di basket (*https://youtu.be/d8pMsoLYfeQ?t=2m13s/*), hockey (*https://youtu.be/zjqplLRafZo/*), calcio (*https://youtu.be/J4dDpAdrNbE/*), solo per menzionarne alcune. In tutte queste occasioni si vede come, nelle partite «casalinghe», i tifosi utilizzino il *refrain* della canzone popolare con la stessa finalità: trasformare il mero spazio dell'impianto sportivo in un luogo di cui si afferma la forte identità unendo, attraverso il coro, i milanesi presenti (o comunque i tifosi della squadra locale), facendo percepire così ai tifosi della squa-

dra avversaria una sensazione di «estraneità». Come a connotare maggiormente la distinzione tra «sé» e «altri», alla fine dell'ultima frase del ritornello (quella che fa riferimento all'immigrazione: «canten tucc "lontan de Napoli se moeur"/ma poeu vegnen chì a Milan!»), si aggiunge immancabilmente una parola non presente nella canzone di D'Anzi, storicamente usata in modo spregiativo (o scherzoso, aggiungono i dizionari) per appellare i meridionali e qui urlata: «terùn!». È da notare come questa non venga utilizzata soltanto nei confronti con le squadre meridionali (nel caso del video sull'hockey viene affrontato il Brunico, notoriamente più settentrionale di Milano), essendo piuttosto stabilmente entrata nell'«arrangiamento» del coro usato dai tifosi negli eventi sportivi come ponte tra l'ultimo verso di *O mia bela Madunina* e il canto del nome della città (dopo «terùn!», il coro si conclude infatti cantando ripetutamente «Milano»).

Parrà strano ma torneremo tra breve a Milano – con una visione spaziale assai diversa – attraverso il Belgio; non si tratta, evidentemente, di prossimità geografica, ma di un legame culturale che passa per Jacques Brel. Essendo di lingua francese ed avendo vissuto buona parte della sua vita in Francia, non è raro che il pubblico confonda la nazionalità dello straordinario cantautore belga con quella francese. Una delle sue celebri canzoni, *Le Plat Pays* (*https://youtu.be/qfkH9VsQgHI/*) ([11]), è però dedicata proprio alla sua terra natia («Le plat pays qui est le mien», per usare le parole con le quali si conclude ogni strofa), ed appare come un piccolo trattato di geografia delle Fiandre occidentali che può essere esteso al Belgio più in generale. Nel brano sono sapientemente miscelati numerosi riferimenti al paesaggio, al clima e ai riferimenti geografici, come il mare del Nord e le dune e le rocce che osmoticamente lo connettono al lembo più occidentale delle Fiandre («Avec la mer du Nord pour dernier terrain vague/Et des vagues de dunes pour arrêter les vagues/Et de vagues rochers que les marées dépassent») ([12]),

(11) Questo video presenta una evoluzione rispetto a quelli citati precedentemente, poiché, pur presentandosi nuovamente la tecnica dell'inserimento di una serie di immagini «cartolina», ha almeno due caratteristiche maggiormente specifiche: il montaggio cerca di realizzare una sincronia tra gli elementi menzionati nel testo della canzone e le immagini, e viene utilizzato il colore per rendere il cambiamento di segno nella descrizione dell'atmosfera. Per le prime strofe, le più cupe, viene infatti utilizzato il bianco e nero, riservando il colore all'ultima, nella quale il paesaggio viene narrato in una chiave maggiormente legata alla gioia e alla rinascita.

(12) In questo verso Brel ripropone più volte il vocabolo «vague» («onda», ma anche «vago», o «indeterminato»), facendogli assumere però un senso sempre diverso ed introducendo, così, quell'alone di spazio indistinto che domina le prime strofe della canzone. Così definire il mare del Nord ultimo «terrain vague», significa non solo paragonarlo ad un suolo liquido, ma anche dipingerlo come ultima landa desolata, indistinta; le «vagues de dunes» (onde di dune), ovvero le spiagge, sono ciò che arresta le «vagues», ovvero le onde del mare; onde che però, con la marea, riescono a superare quelle rocce sparse («vagues rochers») che non appartengono definitivamente né alla terra né al mare.

con una interpretazione intima degli stati d'animo che pioggia, nebbia e nuvole basse, intrecciandosi e specchiandosi nei canali artificiali, possono evocare («Avec un ciel si bas qu'un canal s'est perdu/Avec un ciel si bas qu'il fait l'humilité»). Non mancano riferimenti alle differenze culturali del Paese (il verso «Avec Frida la Blonde quand elle devient Margot», come evidenzia Collés, fa riferimento alla linea d'influenza linguistica che separa l'influsso fiammingo da quello francofono) e alla mancanza, come evocato già dal titolo, di significativi rilievi che vengono dunque surrogati, nell'immaginario del cantautore, dalle alte cattedrali e da oscuri campanili («Avec des cathédrales pour uniques montagnes/Et de noirs clochers comme mâts de cocagne»). Se le prime tre strofe descrivono un'atmosfera cupa, opprimente e apparentemente immutabile («Avec infiniment de brumes à venir»; «Avec le fil des jours pour unique voyage/Et des chemins de pluie pour unique bonsoir» e ancora «Avec un ciel si gris qu'un canal s'est pendu/Avec un ciel si gris qu'il faut lui pardonner»), l'ultima evoca, all'opposto, una rinascita, il frutto del lavoro, il sorriso ed il canto interpretati dal vento: «Quand les fils de novembre nous reviennent en mai/Quand la plaine est fumante et tremble sous juillet/Quand le vent est au rire quand le vent est au blé/Quand le vent est au sud écoutez-le chanter», concludendo un quadro che rappresenta un paesaggio in grado di stimolare diverse e contrastanti emozioni e verso il quale traspare il forte legame dell'autore.

Come può il Belgio di Brel portarci a Milano? Avviene perché le nebbie, la pioggia e il cielo grigio, ma anche le atmosfere e lo «spirito del luogo» evocati dal cantautore belga corrispondono a quelle della Lombardia (e a Milano, come diversi riferimenti suggeriscono), almeno secondo l'interpretazione di Herbert Pagani. Questo poliedrico artista, che fu anche disegnatore, pittore e autore di opere teatrali, formulò infatti un «adattamento» italiano di *Le Plat Pays* dal titolo *Lombardia* (*https://youtu.be/LAIc9rmVimE/*) ([13]) che, singolarmente, non è né una traduzione né un completo rifacimento dell'originale. Mantiene molti riferimenti simili o identici a quelli del testo originario e, naturalmente, la stessa melodia, correlando il tutto al clima e al paesaggio lombardo. Le prime strofe sono ancor più cupe e dure, evocando nebbie e piogge infinite, opprimenti, che sembrano catturare chi abita quelle terre lasciando spazio solo alla rassegnazione: «Qui l'arpa della pioggia per mesi suonerà/ed un'infinità di nebbia scenderà/e vedrai coprirà tutto intorno a

(13) Sotto il profilo concettuale questo video ha notevoli somiglianze con quello dedicato a *Le Plat Pays*, sia per il tentativo di far collimare le immagini con ciò che viene cantato, sia per l'uso del colore che avviene in modo più marcato in coincidenza con l'ultima strofa.

noi/e annegherà il tuo cuore anche se non vuoi/perché d'autunno piove qui e non smette mai/se vieni su da me vedrai ti abituerai/in Lombardia che è casa mia». Anche qui c'è una «cattedrale che sembra una montagna» (eccola Milano!) e pure in questo caso cielo e terra talvolta finiscono per intrecciarsi indistinguibilmente «Qui il cielo è così grigio che sembra venga giù/qui il cielo è così basso che insegna l'umiltà/è così grigio che il naviglio annegherà/è così basso che il naviglio non c'è più». Come per il Belgio di Brel, anche in *Lombardia* l'ultima strofa celebra la capacità del territorio di fiorire e rinascere, e quella che pareva rassegnazione («vedrai ti abituerai») si trasforma in un apprezzamento: «Ma quando il primo fiore dal fango nascerà/e fra le ciminiere il pioppo canterà/capirai che a novembre noi dobbiamo pagare/quel che maggio promette e giugno ci può dare/fra i grattacieli e i tram l'estate scoppierà/se vieni su da me vedrai ti piacerà/la Lombardia che è casa mia».

Il racconto di Milano che emerge da questo brano è certo ben diverso da quello di *O mia bela Madunina*: ambedue, pur nella loro differenza, hanno offerto e offrono l'ispirazione per la realizzazione di video ([14]) che hanno, a loro volta, caratteristiche diverse a seconda delle scelte e dell'idea di luogo di chi li realizza. Un'analisi dei brani musicali correlata a quella dei video, realizzata dialogicamente assieme a studenti che avevano avuto modo di riflettere sulle modalità di «racconto» dei luoghi, si è rivelata una esperienza interessante e produttiva, in grado di innescare diverse analisi critiche e stimolare la creatività. Si è avviato anche qualche tentativo di progettare la realizzazione di video correlati a musiche e luoghi conosciuti, mirando a mettere in luce particolari aspetti del territorio. Si tratta di un processo interessante e ricco di implicazioni anche performative, dal potenziale non troppo diverso da quello connesso alla creazione di una rappresentazione cartografica: come dimostra *Il lago che combatte*, mettere in campo un'idea di luogo attraverso l'arte significa contribuire a renderla reale, percepibile, condivisa. Questo, dunque, non serve necessariamente a celebrare un assetto territoria-

(14) Uno dei problemi impliciti in questo tipo di analisi è il rischio di impermanenza delle fonti, poiché i video di YouTube (come per altre piattaforme) possono essere rimossi per i più diversi motivi (scelte di coloro che li hanno caricati o realizzati, ragioni di copyright ecc.); questo probabilmente potrà avvenire anche alle *clip* indicate in questo testo, tutte attive nel mese di agosto del 2016. Nel corso dei seminari era disponibile anche un diverso video – ora rimosso – costruito su *Lombardia*, di grande interesse poiché mostrava una grande attenzione per la componente antropica di Milano: coglieva persone nella vita quotidiana, durante il lavoro e nei pressi delle abitazioni ed evocava maggiormente le aree periferiche della città, il disagio e gli spazi «alternativi». Una visione «in parallelo» delle due tipologie di video si è dimostrata particolarmente proficua, ravvivando non poco il dibattito sui possibili modi di vedere – e descrivere – degli spazi urbani.

le esistente, poiché può anche rappresentare un potente strumento per cercare di cambiarlo – rendendone palesi i limiti, le contraddizioni ma anche le potenzialità – o per «crearne» uno del tutto nuovo, generando senso mediante una diversa idea di luogo. Naturalmente possono essere infiniti gli spunti musicali per l'analisi del territorio, ma, avendo ricordato il contributo attivo degli studenti, mi pare utile soffermarmi brevemente su almeno tre dei molti brani e video – accomunati dall'essere tutti «ufficiali», ovvero realizzati per promuovere le rispettive canzoni, e in dialetto – che gli stessi studenti mi hanno permesso di conoscere.

'Ndrangheta (*https://youtu.be/3mcPH4jBPsY/*) è una canzone di Sara Velardo, una giovane cantautrice calabrese ([15]). La realizzazione del video è estremamente semplice, ma altrettanto efficace. Eppure il tema è spinosissimo, e infatti non ha mancato di suscitare forti reazioni in ambito locale ([16]): si tratta di un intelligente racconto del clima (o della geografia sociale, si potrebbe forse dire) in cui la 'ndrangheta si realizza e si perpetua. Una narrazione in prima persona che riprende gli stereotipi di sottovalutazione e tolleranza dei fatti quotidiani nei quali si estrinseca la criminalità, immergendoli nel buon senso, nel quieto vivere e nella celebrazione del paesaggio («U me paisi faccia propriu supra o mari/i so tramunti i viri e non ti po scurdari/eppuri c'è genti chi parra mali, rici ca voli cangiari/ca i sta manera non si poti stari/a me famigghia è tutta sutta protezioni/mi basta sulu mi mi fazzu i cazzi mei/se cari na bumba ieu mi canziu, mi giru ill'atra parti/friscu cantu e baru mi passiu»). Il video, che per questo aspetto ricorda la celebre clip di Bob Dylan del brano *Subterranean Homesick Blues*, mostra una serie di persone che, con varie inquadrature del paese sullo sfondo, mostrano cartelli in sincrono con il testo della canzone. Lo sdoppiamento tra il cantato in dialetto calabrese ed i cartelli in italiano, che talvolta edulcorano palesemente le parole, crea un notevole effetto di spaesamento. La giustapposi-

(15) Devo ringraziare Emiliana Del Zoppo – se non erro calabrese anche lei – sia per avermi fatto conoscere questo video, sia per le parole con le quali me l'ha trasmesso: «Come immaginiamo noi la nostra terra, il nostro paese? Ci poniamo realmente il problema, oppure ci basta dire, "è sempre stato così e sempre sarà così"? Davvero ci basta credere che nulla di ciò che accade dipende dal nostro impegno o dalla nostra indignazione? Come abbiamo fatto a divenire così ciechi? Così rassegnati e così piegati? Perché se tutto ciò è triste la cosa ancora più triste è l'abitudine. Abituarsi che non ci sia null'altro da fare che rassegnarsi, arrangiarsi o andare via».

(16) La versione originaria del video, oggetto di «censure» locali (probabilmente con il pretesto che lasciava intravedere dettagli dai quali era possibile identificare la cittadina di Bagnara Calabra, di cui la cantante è originaria e presso la quale sono state effettuate le riprese), è riportata a bassa visibilità a questo link: *https://youtu.be/xgTcycjq2m8/*.

zione di magnifici scorci e piccole discariche urbane avviene in un contesto in cui, per paradosso, le persone (ad eccezione della cantante/narratrice) sembrano immobili, senza parole, quasi vincolate a qualcosa che appare «già scritto» ed immutabile, mentre i movimenti più marcati paiono quelli delle onde del mare («non aiu lavuru ma mi rrangiu comu nenti/se aiu fami vaiu e mangiu nte parenti/non mi pozzu lamentari, tu non mi toccari/mi iettu supra a rina e guardu u mari»).

Prato (*https://youtu.be/lwsacE4JEQ4/*), di Blebla, è un *rap* dedicato alla città da un *insider*, come il testo dichiara sia immediatamente in apertura («per te sarà anche una città di merda/sì, ma gl'è la mia...») che ripetutamente più oltre («e questo gl'è l'amore pe la mi città/Praho/è la città che rappresento/a voi un vi dice nulla/ma a me mi dice un monte/Praho/perché c'è di sentimento/e poi qui c'è la storia della mi vita») ([17]). Il brano evoca l'operoso passato della città nel settore tessile, quando il rumore dei telai era ovunque talmente forte da rendere perfino difficile intendersi senza alzare il tono della voce («prima c'era pieno i telai/indo t'andai t'andai/e un t'intendeano se 'un tu berciai»), ma anche il presente, caratterizzato da una comunità cinese molto ampia. Questo aspetto è reso ironicamente nella canzone e nel video non evocando una identità pratese per «discendenza», ma piuttosto per usi e vita comune: «a Praho quande tu dici ciao/ci sta che 'n trentacinquemila ti rispondano nihao/[risponde però in dialetto un ragazzo dai tratti chiaramente cinesi:] "ma chetati, son più pratese di te, ma vaiaaaa"». Un aspetto, quello dell'identità, sul quale il *rap* torna anche facendo riferimento alla grande crescita demografica («in 40 anni s'è moltiplicaa la popolazione/ora siamo hasi dugentomila persone/la maggior parte della mi generazione gl'è come me/mezzo toscano mezzo terrone») e funzionale («perché da quando l'è provincia/gl'è diventaa multinazionale/ora c'è i turisti anche 'n piazza mercatale»). Il testo non trascura la parte più anziana della popolazione (la classica figura dell'anziano burbero, più paesana che cittadina), che mantiene tradizionali abitudini sociali, come i giochi delle carte e delle bocce: «già dai tocco te tu vedi tutti si vecchini/a gioha' a briscola e scopa dentro i circolini/poi si sfavano e parte i rosario/perché moccolano anche pe pagà i pallaio». Il video (che ha più di un milione di visualizzazioni), girato quasi integralmente con una camera dall'ampio grandangolo, segue nel suo montaggio il ritmo incalzante della canzone, usando il cammino del *rapper*, realizzato come se fosse un unico

(17) Per la segnalazione di questa ed altre canzoni devo ringraziare Beatrice Fanetti.

percorso che passa tra *landmarks* urbani e spazi di vita del cantante, come pretesto per mostrare allo spettatore varie aree della città, talvolta ripresa nel suo insieme in campo lungo dalle colline a nord-est.

Nu juorno buono, del *rapper* Rocco Hunt, è forse il più noto tra i brani segnalati dagli studenti e qui riportati (il video conta oltre 35 milioni di visualizzazioni: *https://youtu.be/mt2QuQcb2oU/*) ([18]). È dedicato – ed è una sorta di chiusura del cerchio di questo piccolo itinerario – alla Campania, restituendo naturalmente una immagine del territorio del tutto diversa e estremamente più attuale di quella da cui siamo partiti. Non nasconde problemi assai gravi («La strage dei rifiuti/l'aumento dei tumori/siamo la terra del sole/non la terra dei fuochi», ma anche «Invece di impugnare quel coltello/la violenza è stata sempre il metodo di chi non ha cervello/tagliate quella linea che divide nord e sud»), ma al tempo stesso, tratteggia comunque una prospettiva possibile, raccontando un giorno «magico» (un giorno buono, appunto) in cui le cose vanno per il verso giusto («E' nu juorno buono/stammatina m'a scetat' o' sol/l'addore ro' cafè/o' stereo ppe' canzone/a quanto tiemp' cca nun stev' accussì/ogni cosa accumenc' pecchè poi adda frnì»). Il video è decisamente di fattura professionale, come dimostrano la cura della fotografia e la qualità delle immagini, e mostra una serie di micro-storie parallele al testo che vanno in scena sul «palcoscenico» della vita di tutti i giorni: vicoli, case, piazze fanno da sfondo a primi piani che, montati al rallentatore, ne sottolineano la poesia; le immagini confluiscono poi nelle grandi dimostrazioni di piazza contro quelle pratiche e quelle persone che hanno reso l'antica Campania Felix (o una sua parte) una «terra dei fuochi», degli sversamenti e smaltimenti dei rifiuti senza alcuna precauzione e dunque a gravissimo rischio di inquinamento. Nel testo la quotidianità è raccontata in dialetto («Nu bac' a' mamma mij/a' già fernut e' fà e serviz'/a' principess rint' a miseria/ha mis o' munn stu scugnizz»), mentre la «visione», la prospettiva di riscatto, è in italiano: «Dimentica di andare fuori per lavoro/le nuove aziende fioriranno nel tuo territorio/dimentica le banche, li presteremo noi a loro/zero padrone, gli ruberemo il trono»; ancora in italiano, nel tambureggiante *refrain*, una rivendicazione di rinascita e identità che passa anche per il linguaggio: «Questo posto non deve morire/la mia gente non deve partire/il mio accento si deve sentire».

(18) In questo caso, oltre ai ringraziamenti, devo anche delle scuse alla studentessa che mi ha suggerito il pezzo; poiché questo è avvenuto non attraverso un messaggio di posta elettronica ma durante la discussione di un seminario, non mi è ora possibile risalire al suo nome.

Il «Lago che combatte» (19)

La traiettoria della territorializzazione di quello che, come si vedrà, verrà definito «Lago che combatte» è piuttosto inconsueta (per uno specifico approfondimento su tale traiettoria si rimanda a Maggioli e Tabusi, 2016). In estrema sintesi, si tratta di un'area che ha vissuto nel dopoguerra il brusco declino industriale connesso alle vicende della fabbrica Snia Viscosa, che produceva tessuti artificiali. Dopo molti anni di abbandono, anche a causa della sua posizione piuttosto centrale nella città di Roma, l'area è approdata ad un tentativo di speculazione edilizia, interrotto da un (prevedibile, visto il toponimo tradizionale di «acqua bullicante») contrattempo: i lavori di costruzione delle fondamenta del grande edificio progettato hanno intercettato la falda acquifera sottostante, causando la creazione di un vero e proprio lago. Dopo questo «incidente di percorso» sono entrate in conflitto due «idee di luogo» radicalmente opposte: da un lato quella degli attivisti, che puntavano (e puntano) a conservare il lago adibendolo alla fruizione pubblica; dall'altro la volontà di «valorizzare» (termine che qui appare sinonimo di monetizzare) quello spazio, trovando il modo di realizzare ugualmente degli edifici. Per questo il caso dell'ex Snia appare paradigmatico dell'importanza dell'immaginario comune ai fini dei possibili esiti del processo di rigenerazione urbana. Per un'area ex industriale, caratterizzata dai primi anni Novanta da contemporanei scheletri di edifici, rovine diroccate di una vecchia fabbrica e da un allagamento, facilmente il discorso pubblico avrebbe potuto essere orientato verso l'idea di una bonifica (se si fosse affermato il «discorso» che la descriveva come paludosa e malsana), di rischio sicurezza (se narrato come spazio fatiscente usato come ricovero di persone in situazione di marginalità), di necessità di «ammodernamento» e di inarrestabilità del «nuovo» (centro commerciale, torri ecc.) e della valorizzazione economica. Pur in presenza di descrizioni mediatiche di questo tipo, la capacità dei cittadini-attivisti di interpretare, immaginare e rappresentare il senso del luogo, rendendolo al contempo il più possibile percepibile, praticabile e oggetto di un «sogno collettivo», è riuscita a far prevalere una visione del tutto opposta (luogo di purezza e rigenerazione). In questo bivio così netto che si presentava di fronte all'immaginario collettivo, un ruolo particolarmente rilevante ha avuto l'arte; alla luce delle questioni discusse in questo

(19) Questo paragrafo riprende quasi interamente, sia pur con alcune variazioni, quanto già pubblicato in Maggioli e Tabusi (2016 al paragrafo 5).

testo pare qui utile prendere in esame sia il brano *Il lago che combatte* sia il relativo *videoclip* (*https://youtu.be/Dcb_Thrq2P8/*), in ragione della capacità performativa che hanno dimostrato e dell'impatto sul processo di territorializzazione, ancora in fase di definizione.

La canzone, realizzata da Militant-A (Assalti Frontali) in collaborazione con il gruppo «il Muro del Canto» (Saggese, 2014) ([20]), è un pezzo *rap* che scaturisce da una «situazione di emergenza»: gli attivisti impegnati nella rivendicazione dell'area quale «lago naturale» aperto al pubblico erano venuti a conoscenza della circostanza che, in assenza di azioni concrete, dopo il 14 agosto 2014 il costruttore avrebbe potuto appellarsi per chiedere la retrocessione dell'esproprio, a causa della decennale inattività del Comune. Il passaggio dall'idea di realizzare una canzone sul lago, su impulso degli attivisti (maggio), alla realizzazione del pezzo e del videoclip (luglio) è stato rapidissimo. Il 19 luglio il video (girato e montato da Marcello Saurino) ([21]) è stato trasmesso in anteprima con diffusione nazionale grazie al programma Blob di Rai3, intensificando la mobilitazione e consentendo alla vicenda un salto di scala rispetto all'opinione pubblica: da «storia locale» a fatto di interesse assai più ampio. Questo ha senza dubbio contribuito a stimolare un impegno diretto dell'amministrazione comunale, evitando la prospettiva della retrocessione dell'area. La possibilità di visualizzare lo spazio del lago, offerta dal *videoclip*, anche a coloro che non avevano potuto osservarlo direttamente, assieme al testo sapientemente costruito su una specifica «idea di luogo», hanno consentito la diffusione del «meme» del «lago che combatte», attribuendo così al lago ex Snia una sua propria volontà: resistere alla cementificazione e reagire ad essa, assieme agli attivisti, contrastando la visione predatoria del consumo di suolo ad uso speculativo. Come già osservato, la prevalente «idea di luogo» avrebbe invece potuto consolidarsi su una visione diametralmente opposta: un'area insana, sporca e pericolosa, «riqualificabile» solo attraverso una robusta dose di colate di cemento. Nelle parole di Militant-A:

> Per il successo del pezzo è stato importantissimo il video. Vedi, nella mente di quasi tutti i romani il lago della Snia era percepito come uno stagno di acqua sporca, un laghetto insignificante, una cosa di cui non si sapeva che fare… (questo è quello che voleva far credere il palazzinaro…) invece col video finalmente si capisce tutto: 10.000 metri quadrati d'acqua,

(20) A questa stessa intervista fanno riferimento ad essa.
(21) Visibile su YouTube, grazie allo stesso regista, al link: *https://youtu.be/Dcb_Thrq2P8/*.

> dieci metri di profondità, un lago che negli anni ha sviluppato un proprio ecosistema con uccelli, pesci, migliaia di piante, acqua risorgiva che fluisce in continuo, l'unico lago naturale di Roma, un lago di acqua minerale, la puoi bere… e sta dietro la stazione Termini! E tutto nascosto! Gli elementi della natura stavano combattendo dalla nostra parte e solo il comitato l'aveva capito perché il comitato è fatto di gente dei quartieri intorno che ama il proprio territorio [Saggese, 2014].

La dimensione visuale ha, effettivamente, un forte impatto su chi osserva il video: ciò che viene mostrato non è la «classica» configurazione urbana che ci si attenderebbe di trovare a poche centinaia di metri da aree come Porta Maggiore, San Giovanni in Laterano, il Prenestino o la stazione Termini, quanto piuttosto un'area verde che (anche grazie ad un sapiente montaggio) fa lentamente capolino, quasi miracolosamente, dietro ai relitti di cemento armato. Si tratta di immagini che pochissimi avevano potuto vedere dal vivo, a causa delle recinzioni che impedivano l'accesso allo spazio del lago e anche la semplice visione di ciò che conteneva. Nel video si mostrano anche, dando così conto dell'empatia coagulata attorno a questa speciale «idea di luogo», le azioni poste in essere dagli attivisti per aprire il luogo alla fruizione pubblica. Alcune di esse, come l'apertura dei cancelli o l'esplorazione del lago in canoa, hanno un forte valore simbolico e sono riprese dalla canzone («tutti alla riva dell'acqua sorgiva/che sale in superficie e fa Roma più bella e viva/l'underground ci dà buoni amici/la natura si ribella e a noi ci fa felici/c'è il cormorano con noi, c'è il martin pescatore/sta proprio dietro la Stazione e Porta Maggiore/e piano, piano è nato già un nuovo ecosistema/c'è un bambino che nell'acqua va in canoa e rema»).

Il testo, infatti, nel riassumere la storia dello spazio ex Snia e nel tratteggiare diversi «memi» spaziali appare anche un compiuto saggio «pop» di geografia sociale urbana ([22]). Le primissime parole sono dedicate alla figura – più che specifica e concreta quasi archetipica – del «palazzinaro», ovvero, nel gergo romanesco, chi ha costruito le sue ricchezze lucrando, in modo spesso illecito, sulla cementificazione selvaggia della città, acquisendo al contempo posizioni di straordinario potere, in grado di incidere in molti modi sulle politiche urbane: «Palazzinaro amaro sei un palazzinaro baro/per tutto il male fatto a Roma adesso paghi caro/al funerale del tuo

(22) Per alcune considerazioni sulle geografie «pop» e sulle geografie accademiche si rimanda a Maggioli e Tabusi (2011).

centro commerciale/è bellissimo vedere il nostro lago naturale». Un lago che ha dato scacco alla speculazione semplicemente emergendo, come da sua vocazione naturale peraltro prevedibile (si è già ricordato che, evidentemente non a caso, il toponimo «acqua bullicante» già caratterizzava l'area da tempo immemore). C'è nel testo l'essenza di un passato industriale tratteggiato, più che dalla produzione, mediante le persone che l'hanno vissuto subendo gli esiti infausti provocati, in epoche diverse, da coloro che hanno mirato solo al proprio profitto. Ai danni sociali causati dalla gestione dell'antico impianto industriale si sono così aggiunti, più tardi, quelli provocati dai palazzinari: «lì c'era una fabbrica di finta seta, la Viscosa/c'era il capitalismo, un'area gigantesca/ci lavoravano le madri, i padri e a ogni scolaresca/ognuno che pensava: "Morte tua vita mia!"/poi ha fallito, hanno tramato ed è arrivato il lago della Snia».

Non si tratta di un lago inserito, come si è abituati a pensare, in un contesto rurale: ciò che circonda il lago è la frenesia del vivere urbano, che però lo specchio d'acqua pare poter mitigare, pur essendo al centro di molteplici brame che generano conflitto: «e a me viene da piangere per tutte le magagne/per questo lago che non ha intorno le montagne/non è il Turano o il lago di Bolsena/ha intorno centomila macchine e ognuna dentro ha il suo problema [...] qui l'aria è più dolce da quando è nato il lago/è non è spuntato dal cappello di un mago/è il nostro lago, uscito da sottoterra/e s'è alzata una guerra nella zona della Marannella». E la canzone celebra ed evidenzia come fondativa la dimensione del conflitto, inteso sia come la reazione della natura a cemento e inquinamento («In mezzo ai mostri de cemento/st'acqua mò riflette er cielo/è la natura che combatte/e sto quartiere è meno nero», sia come l'impegno non rassegnato ma creativo e partecipativo degli attivisti («Tutto il quartiere va al cancello per aprire un varco:/"basta con il cancro! Noi vogliamo il parco!"») che ha proposto un percorso territoriale diverso da quello dei piani amministrativi e speculativi: «da allora il lago ha vinto, si è stabilizzato/ed è il lago è di tutti, non è un lago privato/ha invaso il cemento armato e ci ha chiesto aiuto/noi lo abbiamo immaginato, amato e conosciuto». Davvero notevole la sovrapponibilità concettuale del testo in generale – e di questi ultimi versi in particolare – con il processo di territorializzazione descritto da Turco (2010). Quanto al controllo simbolico, il brano contribuisce a costruire «significazioni», alimentando l'idea di luogo (per usare le parole proprio di Turco, «dire la terra e/è farla»). Già dal titolo, poi, la canzone agisce sulla denominazione, al punto che *Il lago che combatte* è presto diventato una modalità aggiuntiva di designazione del luogo, una sorta di definizione confidenziale parallela rispetto

a «Lago ex Snia» ([23]). Se dunque l'«immaginato» degli ultimi versi appare correlato al controllo simbolico, l'«amato» può essere interpretato alla luce della volontà di «prendersi cura» del luogo che veniva – secondo gli attivisti – deturpato dalla cementificazione. Per questo le azioni concrete volte a bloccare lo sviluppo dei lavori, con la cittadinanza che è intervenuta direttamente a scopo dimostrativo fino ad accedere in massa negli spazi posti sotto sequestro, possono rientrare nella sfera del controllo materiale, così come l'azione simbolica – successiva alla diffusione del brano e probabilmente da questo incentivata – costituita dall'apertura di un varco nel muro di cinta che contorna l'area del lago. Infine «conosciuto» evoca il controllo organizzativo, in quanto si riferisce all'attento studio dell'area realizzato e promosso dagli attivisti (Maggioli e Tabusi, 2016). Uno studio che ha consentito di comprendere meglio l'assetto complessivo del lago e di identificare la notevole varietà di flora e di fauna presente, in modo da poter fondare concrete proposte di assetto funzionale e organizzativo: un parco naturale (poi «monumento naturale») pubblico, fruibile e attraversabile.

Un tentativo di sintesi conclusiva

Per tentare di riallacciare alcune linee di riflessione di cui è composto questo contributo converrà ripartire – invertendone l'ordine – dalle domande che si erano poste nell'introduzione. Quanto a un possibile caso concreto in grado di dimostrare effetti sull'«idea di luogo», il *Lago che combatte* ed il suo *videoclip* costituiscono, nel loro complesso, un ottimo esempio di «saggio» di geografia sociale veicolato attraverso la musica e le immagini, capace di delineare una visione territoriale di prospettiva – non dimenticando quella storica – e di funzionare come potente elemento di condivisione attorno ad un progetto. Grazie a queste caratteristiche, e alla sintonia con la

(23) Sulla questione della denominazione è anche interessante evidenziare come gli attivisti non vedano con favore il toponimo, che appare ad esempio nella cartografia di Google, di «Lago Sandro Pertini». Non certo perché non vi sia stima per l'illustre presidente della Repubblica che fu partigiano, ma perché, a loro avviso, questa denominazione è stata attribuita in modo a loro ignoto e non affonda le radici nell'uso di chi vive quel territorio, oltre a non rimandare alla storia di quel luogo (come avviene, invece, con Lago ex Snia o Lago che combatte). Vi è poi un altro piccolo lago ad Agliana (Toscana), che trovandosi all'interno di un parco intitolato a Sandro Pertini, potrebbe risultare omonimo. Gli stessi attivisti non escludono di lanciare una fase di discussione partecipata per la definizione del toponimo.

comunità che ha «immaginato, amato e conosciuto» il lago, hanno dimostrato di essere in grado di incidere attivamente su un nodo del «farsi» territoriale (Maggioli e Tabusi, 2016).

Sui meccanismi che entrano in gioco nella veicolazione del «senso di un luogo» (o «della cultura di un luogo, o di uno spazio e delle sue compartimentazioni», come si prospettava nell'introduzione), si è perfettamente coscienti della necessità di ulteriori approfondimenti; qui ci si è soffermati principalmente sui testi delle canzoni e, per quanto possibile per uno scritto e per lo spazio disponibile, sui video musicali. Tra i diversi elementi sono state considerate le visioni di chi si sente parte dello «spirito di un luogo» e chi lo osserva dall'esterno; gli intenti «celebrativi» e quelli connessi al cambiamento, o a una visione territoriale del tutto nuova; l'uso di stereotipi e la «corresponsabilità» per la loro persistenza o resilienza, oppure il contrasto ad essi; le modalità di rappresentazione tramite video «cartolina» oppure mediante immagini più elaborate e connesse a più livelli di lettura; la loro capacità di documentare visivamente quanto descritto nel testo della canzone, in sincrono con essa, o di funzionare da «contrappunto» o sottolineatura mediante la narrazione di storie parallele, o con immagini che interpretano o criticano i concetti espressi nel testo. Rispetto alla possibilità di «contaminazione» tra l'arte (qui in particolare la musica) e l'analisi geografica accademica, infine, la risposta pare affermativa.

La musica veicola certamente memi spaziali, e questo può avvenire in diversi modi. Ci si è qui concentrati soprattutto sui testi musicali, ma le connotazioni spaziali possono essere evocate anche attraverso il ritmo, lo stile, gli elementi sonori e anche mediante le immagini – il loro montaggio, la loro relazione con la musica – dei *clip* musicali. Tali memi possono avere livelli di lettura diversi: da quelli più semplici e immediati a quelli più complessi. Ciò che «passa», comunque, è una visione territoriale che può essere banale e collegata a stereotipi come anche articolata e connessa a visioni di prospettiva. Produrre letture territoriali di qualità è uno dei compiti del pensiero geografico, ed è infatti obiettivo già ampiamente praticato dalla ricerca; renderle patrimonio non di pochi ma comune è arduo, ed è questo un terreno sul quale la «contaminazione» presenta ampie potenzialità che andrebbero esplorate metodicamente. Monitorare in modo sistematico le visioni geografiche che la musica (e in genere l'arte) trasmette, ponendole a confronto con le analisi geografiche più avanzate, potrebbe essere assai utile; così come sperimentare, anche in una prospettiva performativa, forme mirate di collaborazione tra ricercatori e artisti a favore di prospettive territoriali di qualità che coinvolgano attivamente le comunità.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

AMATO F. e altri, *Pre-visioni di geografia sociale*, in «Rivista Geografica Italiana», 2016, pp. 461-464.

BAREMBOIM D., *La musica sveglia il tempo*, Milano, Feltrinelli, 2007.

COLLÈS L., *Propositions didactiques pour découvrir la Belgique francophone*, in M.C. KOOP (a cura di), *La Francophonie en Europe: le cas de la Suisse romande et de la Communauté française de Belgique*, Bruxelles, FIPF, 2010.

CUOMO A., *Torna a Surriento. Cento anni d'amore*, Napoli, Nicola Longobardi Editore, 2002.

D'ANZI G., *Le canzoni milanesi*, Milano, Curci, 1961.

DAWKINGS R., *The Selfish Gene*, Londra, Oxford University Press, 1976 (30th Anniversary Edition, 2006).

DELL'AGNESE E., *"Welcome to Tijuana": Popular Music on the US-Mexico Border*, in «Geopolitics», 2015, pp. 171-192.

DUFFY M. e G. WAITT, *Sound Diaries: a Method for Listening to Place*, in «Aether », 2011, pp. 119-135.

JACKSON P., *Maps of Meaning: An Introduction to Cultural Geography*, New York, Routledge, 1989.

KONG L., *Popular Music in Geographical Analyses*, in «Progress in Human Geography», 1995, 19, pp. 183-198.

MAGGIOLI M. e M. TABUSI, *Geografie pop e geografie accademiche*, in G. DE VECCHIS (a cura di), *A scuola senza geografia?* Roma, Carocci, 2011, pp. 93-132.

MAGGIOLI M. e M. TABUSI, *Energie sociali e lotta per i luoghi. Il "lago naturale" nella zona dell'ex CISA/SNIA Viscosa a Roma*, in «Rivista Geografica Italiana», 2016, pp. 365-382.

MANZI E., *Centri storici minori, LUCC, protezione del paesaggio e turismo. Casi di studio nella penisola sorrentina*, in «Bollettino della Società Geografica Italiana», 2001, pp. 481-513.

MOSCATELLI G., *O mia bela Madunina. Alla scoperta dell'inno di Milano e del suo autore Giovanni D'Anzi*, Milano, Curci, 2015.

PESCE A. e M. STAZIO (a cura di), *La canzone napoletana tra memoria e innovazione*, CNR e ISSM, 2013, ebook.

PITTARI C., *La storia della canzone napoletana. Dalle origini all'epoca d'oro*, Milano, Baldini Castoldi Dalai Editore, 2004.

RIDOLFI M., *Almanacco della Repubblica. Storia d'Italia attraverso le tradizioni, le istituzioni e le simbologie repubblicane*, Milano, Bruno Mondadori, 2003.

SAGGESE P.L., *A Roma, un lago contro il cemento*, in «Facemagazine», 8/11/2014.

SHEPHERD J., *Music as Social Text*, Cambridge, Polity Press, 1991.

SIMEON M.I., *La canzone napoletana, patrimonio identitario e attrattore turistico-culturale*, in A. PESCE e M. STAZIO (a cura di), *La canzone napoletana tra memoria e innovazione*, CNR e ISSM, 2013, ebook, pp. 353-370.

SMITH S.J., *Performing the (Sound) World*, in «Environment and Planning D: Society and Space», 2000, pp. 615-637.

SMITH S.J., *Soundscape*, in «Area», 1994, pp. 232-240.

STAZIO M., *Osolemio. La canzone napoletana 1880-1914*, Roma, Bulzoni, 1991.

THRIFT N., *The Still Point. Resistance, Expressive Embodiment and Dance*, in S. PILE e M. KEITH (a cura di), *Geographies of Resistance*, Londra, Routledge, 1997, pp. 124-151.

TURCO A., *Configurazioni della territorialità*, Milano, FrancoAngeli, 2010.

VALENTINE G., *Creating Transgressive Space: The Music of Kd Lang*, in «Transactions of the Institute of British Geographers», 1995, 20, pp. 474-485.

WOOD N., M. DUFFY e S.J. SMITH, *The Art of Doing (Geographies of) Music*, in «Environment and Planning D: Society and Space», 2007, 25, pp. 867-889.

Abstract

This paper analyzes the relationship between music and «ideas of place», referring to the social potential of music (through sounds, lyrics, video clips) in relation with territory. The relationship between «academic geographies» and «popular geographies» is taken into account. May a positive «contamination» between these two channels be possible? What mechanisms come into play in conveying the «sense of place» through music? Is it possible to consider a case study in which this interweaving of music, music videos and «idea of place» has an actual effect? After a theoretical introduction, the analysis follows two paths. The first is the result of a seminar work with students and teachers: the famous song «Torna a Surriento» is the occasion to start a path between different songs, examining their connections with geographical and territorial aspects and considering how the connection between popular music and «ideas of place» may works. The second focuses on the performative power of music on the territorialisation process, examining the song (and the video clip) *Il lago che combatte* and its importance on the specific conflict between different «ideas of place» in the former «Snia Viscosa» area, in the city of Rome.

La musica come geografia: suoni, luoghi, territori
E. dell'Agnese, M. Tabusi (a cura di), 2016, SGI, pp. 137-148

CATERINA CIRELLI - TERESA GRAZIANO

«CENTO SICILIE»
SUGGESTIONI IDENTITARIE, IMMAGINI DI PAESAGGIO E IMPEGNO CIVILE NEI CANTAUTORI DELL'ISOLA (*)

Dicono gli atlanti che la Sicilia è un'isola e sarà vero,
gli atlanti sono libri d'onore.
Si avrebbe voglia di dubitarne,
quando si pensa che al concetto d'isola
corrisponde solitamente
un grumo compatto di razza e costumi,
mentre qui tutto è dispari, mischiato, cangiante,
come nel più ibrido dei continenti.

(G. Bufalino, in *Cento Sicilie*, p. 5)

Geo-grafie immaginarie della musica: un'introduzione

«La musica è geografica per natura», ricordano Connell e Gibson (2003, p. 280). Se la letteratura è stata la prima pratica creativa studiata dai geografi, gli studi focalizzati sulle reciproche interazioni tra musica e territorio risalgono già agli anni Sessanta (Nash, 1968; Ford, 1971; Carney, 1978). È a partire dagli anni Novanta, però, che la svolta culturale sollecita una trasformazione di visioni e metodi in geografia, incoraggiando le analisi delle relazioni tra l'arte prodotta e/o consumata in un luogo specifico e il luogo in sé, al fine di comprendere i legami tra cultura, politica, economia e luoghi.

La musica, quindi, non è più vista come semplice intrattenimento effimero-popolare, confinata a una prospettiva di analisi visuale-descrittiva (Kong 1995a; Smith, 1997; Hogan, 2007; Carney, 1998). Catalizzatrice d'identità collettiva, riflesso delle connessioni tra creatività, identità e luoghi, la musica è

(*) Seppur frutto di riflessioni condivise, C. Cirelli ha scritto i paragrafi primo e quarto, T. Graziano i paragrafi secondo e terzo.

Licenza Creative Commons:
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

un'arte profondamente sociale che non si limita a evocare o suggerire, ma che concorre a riconfigurare identità, luoghi, e i confini tra di essi. Rispetto ad altre arti, inoltre, questa espressione artistica è legata alla *performance* e questo ne amplifica il potenziale comunicativo, oltre a rendere il luogo dell'esibizione uno spazio di interazione sociale e costruzione di senso condiviso o, al contrario, un'arena di contestazione sovversiva. La complessità di quella che per decenni è stata una nicchia di studio marginale nell'ambito della disciplina – definita, appunto, un «enigmatic territory» da Connell e Gibson (2003, p. 3) – si riflette nell'eterogeneità di cornici teoriche e strumenti metodologici che, negli ultimi anni, hanno costellato questa branca della geografia, a partire dal *Soundscape* di Smith (1994), in cui si auspica che la musica sia parte integrante dell'immaginazione geografica.

Kong (1995b) individua cinque filoni di ricerca principali incentrati su: la distribuzione spaziale della produzione musicale; le modalità di diffusione delle tendenze musicali; la produzione musicale in aree culturali omogenee su scala globale e regionale; l'identità dei luoghi attraverso sonorità e testi; le questioni ambientali/paesaggistiche/territoriali come principali tematiche nelle canzoni. Gli studi più recenti sono categorizzabili in tre prospettive che indagano: l'economia dell'industria musicale, i processi di clusterizzazione (cfr. Florida, Mellander e Stolarick, 2010); i *soundscape*s, gli ambienti sonori e gli aspetti perfomativi della musica (Anderson, Morton e Revill, 2005); il ruolo della musica nella costruzione socio-culturale dello spazio, del luogo e dell'identità, anche da una prospettiva geopolitica (Whiteley, Bennett e Hawkins, 2004; Hudson, 2006; Johansson e Bell, 2009).

Categoria, quest'ultima, cui si allinea il presente lavoro che, prendendo in prestito per il titolo una definizione di Gesualdo Bufalino, intende analizzare le rappresentazioni della Sicilia nell'immaginario poetico di alcuni cantautori siciliani, dai più *mainstream* – come Carmen Consoli – alla cosiddetta nuova «scuola cantautorale siciliana», etichetta mediatica che si riferisce ad artisti, come Cesare Basile e Colapesce, che costruiscono testi e musica intrisi di rievocazioni identitarie riconducibili, in modo più o meno evidente, al patrimonio linguistico, culturale e letterario siciliano.

L'obiettivo è duplice. Da un lato, si intende cogliere similitudini e divergenze nella rappresentazione della Sicilia in alcune canzoni dei cantanti menzionati. Dopo la ricognizione della loro produzione musicale e la selezione dei testi, l'analisi testuale è stata finalizzata a cogliere i riferimenti diretti o impliciti al paesaggio siciliano, inteso in termini sia strettamente fisico-naturali sia antropico-culturali. Dall'altro lato, il lavoro mira a esplorare anche le interconnessioni tra produzione musicale e impegno civile, soffer-

mandosi sui progetti socio-culturali promossi dai cantanti citati. Questo secondo livello di analisi ha previsto, oltre alla valutazione di fonti secondarie (giornali e riviste specializzate; siti *web* e *social networks*; video musicali), una serie di interviste strutturate e semistrutturate a due dei cantautori selezionati: tecnica qualitativa giudicata fondamentale da Kong (1995b) per evitare che l'analisi sia confinata a un esercizio accademico interpretativo. La doppia prospettiva di indagine, come già in Hogan (2007), mira a esplorare le modalità attraverso cui la musica contribuisce a rinegoziare la relazione tra luogo e identità, sia tramite la ricostruzione di un immaginario simbolico sia attraverso l'azione concreta sul territorio.

Un'Isola di note e inchiostro

Carmen Consoli, Colapesce, Cesare Basile: una «cantantessa» e due cantautori «di nicchia» che intessono la trama delle loro canzoni con (ri)evocazioni identitarie, metafore di paesaggi, scampoli di dialetto e fotogrammi di un'Isola non cristallizzata in un'iconografia stantia ma, piuttosto, complesso intreccio di spazi in cui la perifericità geografica diventa *limes* fecondo di suggestioni e ispirazioni. Le geo-grafie personali che affiorano dalle loro canzoni – ora in modo appena accennato, ora più esplicito – riflettono la capacità, propria della musica, di costruire interazioni tra identità e spazio attraverso la rappresentazione lirica dei luoghi a livello testuale (Stokes, 1994; Cohen, 1995; Leyshon, Matless e Revill, 1998), confermando quanto sostenuto da Connell e Gibson (2003, p. 71): «nothing should more closely signify the relationship between music, place and identity than the words of songs».

La Sicilia di Carmen Consoli (1) si incarna in un caleidoscopio di fotogrammi agrodolci che, attraverso la rievocazione lirica di paesaggi o la caratterizzazione di personaggi con pennellate illuminanti, rivelano una profonda valenza socio-culturale. L'iconografia che ne deriva indugia sul passato recente della Sicilia contadina dai ritmi lenti, o su un passato ancor più lontano, quello di crocevia di genti, culture, religioni, per poi aprirsi alla brucian-

(1) Dopo l'esordio con l'album *Due Parole* nel 1996, seguito da *Confusa e Felice* e *Mediamente isterica* nei due anni successivi, Carmen Consoli vince, con *Stato di Necessità* (2000), due Italian Music Awards, due Premi Italiani della Musica e il Nastro d'Argento del Film Fest di Taormina. Nel 2002 esce *L'eccezione* e nel 2006 *Eva Contro Eva*, mentre il suo nome si consolida sul piano internazionale, con *tournée* in Europa e America, e la sua attività artistica si apre al cinema e al teatro. Con *Elettra*, del 2009, Consoli è la prima donna a ricevere la Targa Tenco come miglior album dell'anno. Nel 2015 esce l'ultimo album, l'*Abitudine di tornare*.

te contemporaneità quasi verghiana di una terra sospesa fra smania di riscatto e il giogo asfissiante del malaffare. In *Ottobre*, un paesaggio evocato con tratti impressionistici, fra alberi di limone e «tramonti/che infuocavano l'orizzonte», funge da fondale per le carezze furtive di un amore tra due donne: «trafelate ci alzavamo e con disinvoltura rientravamo in scena/con le gote rosse ed una buona scusa». Dalle pieghe di un lirismo descrittivo appena accennato affiora, dunque, il potere corrosivo della libertà che si erge contro la morale dominante, per «dare voce a una nascente identità». Ed è proprio la forza della libertà, in *La notte più lunga*, la «voce della propria coscienza» a spingere i pescatori siciliani a tendere la mano verso quella «barca malandata/tracimante di persone che agitavano le braccia/un carico di tragica speranza». È la Sicilia accogliente dei pescatori di Lampedusa che salvano «vite inscatolate senza alcuna etichetta». Dinnanzi alla tragica contemporaneità degli sbarchi dei migranti, dei loro volti emaciati, il paesaggio rimane sullo sfondo, testimone impassibile di dolore in cui si incagliano brandelli di vita: «quella sera il nostro mare avrebbe riportato a riva/anche il resto del composito equipaggio senza vita/quella sera il nostro mare avrebbe riportato a riva/mappe, foto di famiglia, stracci e una scarpetta bianca».

La Sicilia di Carmen Consoli è sempre attraversata da luci e ombre. Dal «nitido scorcio degli anni sessanta/di una raggiante Catania», spunto per una rievocazione intimista ne *In Bianco e Nero*, fino all'*Esercito silente* che sfila nella «città baciata da sole e mare», Palermo. Nonostante la ferita ancora aperta delle stragi mafiose, nella città si staglia un «esercito» silenzioso e composto, quello degli indignati che combattono lontano dai clamori mediatici. Consoli si chiede se Palermo «saprà dimenticare/le offese gratuite e le agonie sofferte/le lotte storiche di chi sfidò la malavita a suon di musica e poesia/gli sguardi attoniti della gente che non ha mai visto né sentito niente».

La denuncia sociale e politica non ignora i toni ironici, retaggio di un umorismo pirandelliano in cui la tragedia è distillata dal guizzo della risata. In *'A fenestra* una sicilianità iperbolica trae forza dall'irruenza del dialetto e si espande attraverso dei veri e propri *tableaux vivants* di vita di provincia. Sfilano arricchiti, povera gente che omaggia il potente di turno, preti che inneggiano contro i peccati ma si inginocchiano davanti ai mafiosi. Eppure, omertà e clientelismo non offuscano il grande retaggio culturale del passato, «quando Turchi, Ebrei e Cristiani si stringeunu la manu/tempi di biddizza e di puisia, d'amuri e di saggezza» che potrebbero ritornare, se solo si trovassero «semi boni di chiantari».

Rievocazioni letterarie e suggestioni paesaggistiche che rimandano alla Sicilia si ritrovano anche nei testi di Colapesce, alias di Lorenzo Urciullo, cantautore originario del siracusano i cui album si sono distinti per lo spessore

ricercato dei testi e la raffinatezza delle scelte musicali ([2]). Se già il nome d'arte è un tributo alla tradizione orale dell'Isola ([3]), la sicilianità, come lo stesso artista ha ammesso ([4]), «ha influito molto nella produzione artistica, soprattutto nella scrittura dei testi più che nella musica». Sebbene lo stesso Urciullo confessi che «c'è più sale che terra» nel suo immaginario poetico prevalentemente costiero, l'entroterra brullo e infuocato di agosto è lo scenario di *Oasi* («l'afa scioglie le porte […] l'autostrada sputa fuoco/sembra un drago/il tuo seno lavica/la terra trema»). In *Satellite*, la riserva naturale di Vendicari affiora attraverso suggestioni sciasciane («spiaggia semideserta/solo l'odore/di una primavera che muore/sotto i tuoi occhi»), mentre scampoli dei racconti orali dei pescatori siracusani si incastonano in *Talassa* («pescavamo con gli scheletri d'ombrello/e ti giuro non sentivo mai la pioggia/mangio pesce azzurro come i tuoi occhi/guardo il cielo, come l'acqua dopo la tonnara»).

Così come in Carmen Consoli, in Colapesce «ci sono parecchie influenze letterarie, alcune palesi, altre probabilmente più inconsce», dal Pirandello de *Il treno ha fischiato* in *Restiamo in casa*, al Bufalino di *Diceria dell'untore* in *Sottocoperta*: «ammiro in silenzio la tua bocca/la tua voce ricorda il vento nella stagione calda/come ombre di stelle sono i nei della tua pelle/gemme deposte/quei due tondini d'ebano profumano di cera/ventre di perla ti abbraccio sento il mare». Una Sicilia distillata non solo nelle liriche, ma anche nei suoni. Il mare in apertura de *L'altra guancia* è stato registrato dallo stesso artista all'interno dell'area marina protetta del Plemmirio, scenario del video della canzone ([5]), e tutte le voci dell'album *Egomostro* sono state registrate all'Asparano, nel Siracusano: «dietro molte mie canzoni – ricorda Urciullo – ci sono storie reali e spesso queste storie sono siciliane».

Un *fil rouge* sottile, eppure saldo, lega Colapesce a Cesare Basile ([6]), cantautore catanese, non solo considerato il capostipite di questa presunta «nuo-

(2) Già leader del gruppo Albanopower, nel 2012 Lorenzo Urciullo pubblica il suo album da solista, *Un meraviglioso declino*, Targa Tenco come migliore opera prima del 2012 e targa MEI/Medimex per il migliore esordio. Con il secondo album, *Egomostro* (2015), conferma il suo talento cantautorale, tanto da essere indicato da «Le Monde» come «l'avenir d'Italie» (20/04/2015).

(3) La leggenda narra la storia di un ragazzo che sacrifica la sua vita per tramutarsi in una colonna sott'acqua a sostegno della Sicilia.

(4) Se non diversamente indicato, le dichiarazioni dell'autore e le interpretazioni delle liriche sono emerse nel corso di uno scambio di *e-mail* con T. Graziano risalente all'aprile 2015.

(5) Il video è stato interamente girato al Plemmirio e nella casa di famiglia dello stesso Urciullo dal collettivo di *videomakers* catanesi Ground's Oranges (scambio di *e-mail* di T. Graziano con Zavvo Nicolosi dei Ground's Oranges, 18/05/2015).

(6) Dopo l'esordio con i Candida Lilith nel 1987 e una parantesi romana, Basile si trasferisce a Berlino e fonda il gruppo Quartered Shadows. Nel 1994, rientrato a Catania, incide il suo primo album da solista, *La pelle*, seguito nel 1998 da *Stereoscope* e, nel 2001, da *Closet Meraviglia*, che segna

va scuola siciliana», ma anche tra i promotori di un esperimento di occupazione di un teatro abbandonato a Catania, il Teatro Coppola, nel quale Colapesce ha concluso il tour del 2013, condividendone ideologia e obiettivi di fondo (cfr. par. terzo).

Nei testi e nella musica di Basile, l'immediatezza senza fronzoli del dialetto o lo spessore metaforico dell'italiano colto sono percorsi da afflati libertari che, intrecciandosi con sonorità blues percorse da influenze mediterranee, coniugano lirismo e denuncia politica, arte e impegno, allineandosi alla tradizione della musica popolare che si sofferma spesso sugli oppressi (Cloonan e Johnson, 2002). Basile dichiara che «nelle canzoni le radici di uomo del Sud diventano uno sguardo meridionale che si posa sulla bellezza e sulla miseria. Radici che favoriscono la crescita attraverso l'incontro e la diversità» (7). «L'isola – continua Basile – è per me un angolo di visuale», una sorta di sineddoche spaziale dalla portata universale. «Attraverso la geografia del luogo – aggiunge Basile – racconto la sostanza stessa dei territori che mi consentono, con il loro intreccio di lingue, tradizioni, suoni, volti, di ricostruire la mia geo-grafia personale».

In *Sotto i colpi di mezzi favori*, i luoghi sembrano divorare i brandelli di dignità del popolo sottomesso. Fra terrazze che «cavano gli occhi» e cortili che «ti prendono il fiato», dentro «coppe di luce/luminarie reliquie di sangue», Basile si ispira a una poesia di Danilo Dolci sui lavoratori di Partinico nella Sicilia degli anni Cinquanta, che diventano emblemi della dialettica sfruttatori/sfruttati: «a guardare questa strada dall'alto non lo vedi il mestiere dei servi chiusi nelle botteghe a forgiare il ricatto delle democrazie/inchiodare le bare/tatuare i presagi/di un piano regolatore». Contro il servilismo rassegnato e fatalista si scaglia anche in *Tu prenditi l'amore che vuoi*: «la carrozza del senato/si trascina coi ruffiani/sulle lapidi lisciate/dal baciamoci le mani». L'urgenza prevaricante dei luoghi emerge pure in *Franchina*, affresco del quartiere catanese di San Berillo dove, fra transessuali e prostitute, si mescolano

---

la svolta più cantautoriale. Con *Gran Cavalera elettrica* (2003) e *Hellequin Song* (2006), Basile si trasferisce a Milano. Rientrato a Catania dopo sette anni, nel 2011 incide *Sette pietre per tenere il diavolo a bada* e fonda l'Arsenale – Federazione Siciliana delle Arti e della Musica, con cui occupa il Teatro Coppola. Il suo *Cesare Basile*, del 2013, si aggiudica la Targa Tenco come miglior album in dialetto ma, in seguito a una polemica tra la SIAE e il Teatro Valle Occupato di Roma sul tema dei diritti d'autore, in virtù del forte legame tra il Premio Tenco e la SIAE, Basile rinuncia a ritirare il premio. Nel 2015, *Tu prenditi l'amore che vuoi* si aggiudica nuovamente la Targa Tenco, questa volta accettata dal cantautore.

(7) Se non diversamente indicato, le dichiarazioni dell'artista sono state rilasciate nel corso di un'intervista con T. Graziano l'11 maggio 2015 presso il Teatro Coppola di Catania.

storie intrise di dolore e dignità, trasgressione e devozione popolare. Un microcosmo incastonato nel ventre molle della città: «stu quarteri è tuttu petri/è buttani e buttaneri/è na chiesa, 'n crucifissu/quattru seggi di pinseri». Eppure, la denuncia sociale è sempre illuminata da aneliti di speranza, come in *Nunzio e la libertà* ispirata alla strage di Bronte del 1860, nella quale la libertà, che nell'omonima novella di Verga rivelava il sapore amaro della disfatta, in Basile rimane pur sempre una conquista (cfr. Pagano, 2015).

Non solo canzonette: l'impegno socio-culturale

Non soltanto la musica concorre a riconfigurare poeticamente i luoghi, ma li modella nella loro contigente materialità attraverso pratiche empiricamente ancorate allo spazio, sia nella fase di produzione/creazione che in quella di consumo (Cohen, 1995; Smith, 1994; Hudson, 2006). Il processo di produzione musicale, infatti, implica una costellazione di pratiche creative su piccola scala che interagiscono in modi complessi con la forma urbana e i vari attori della rete della creatività, innescando anche processi di rigenerazione o riconfigurazione delle funzioni (Hudson, 1995; Gibson e Homan, 2004; Krims, 2007; Watson, Hoyler e Mager, 2009).

Occorre, quindi, non confinare l'analisi alla semplice rappresentazione testuale nel caso di un'arte performativa come la musica, che rivela le qualità esperenziali di spazio e luogo e influenza pratiche connotate politicamente, in particolare quando lo scenario della *performance* è uno spazio vuoto/abbandonato e temporaneamente occupato (Gibson, 1993; Nash, 2000; Rogers, 2012). I geografi della musica dovrebbero «put music firmly back into its socio-political context» (Norris, 1989, p. 9), poiché la relazione tra luogo, identità e produzione/consumo musicale plasma un'arena in cui rinegoziare identità contestate e costruire nuove modalità di riappropriazione dello spazio. La prospettiva teorica di questo secondo livello di analisi, dunque, prende in considerazione il potenziale della musica nella rappresentazione/produzione di un paesaggio geopoliticamente connotato: intesa come espressione di protesta e resistenza, piattaforma ideologica per la condivisione di una prospettiva politica, specchio delle relazioni egenemoniche tra sfruttatori/sfruttati (cfr. dell'Agnese, 2015). Nel caso specifico, la valenza (geo)politica si declina attraverso alcune scelte dei cantautori selezionati che, sia in qualità di artisti che di produttori musicali, rivelano la volontà di un impegno fortemente ancorato al territorio. Quest'ultimo, infatti, si traduce in un'attività di produzione musicale indirizzata al sostegno di artisti che fanno della lotta contro l'omolo-

gazione (non solo musicale) e del radicamento identitario la propria cifra stilistica. Si conferma, così, quella capacità, propria della produzione musicale, di riconfigurare le relazioni tra l'(apparente) intangibilità della creazione artistica e la materialità di spazi e luoghi nei quali essa si dispiega.

Se dalla canzone *Mio zio* di Carmen Consoli emerge, con il suo strascico di brutalità, il tema del femminicidio, è con l'etichetta discografica fondata a Catania dalla cantante, la Narciso Records, che la denuncia della violenza contro le donne diventa centrale. L'etichetta, infatti, ha prodotto tra gli altri il gruppo tutto al femminile delle «Malmaritate» (dal nome di donne che, nel medioevo, erano costrette a matrimoni forzati), che rielabora le tradizioni musicali popolari con l'obiettivo di sensibilizzare contro i femminicidi. Oltre al valore socio-culturale di una localizzazione sganciata dai dettami di clusterizzazione dell'industria musicale – «non mi sono mai staccata dalla mia terra. Ho continuato sempre a investire qui, a portare lavoro» (cit. in Bonina, 2015) – le scelte produttive di Carmen Consoli sono finalizzate a promuovere artisti che rifuggono dai legacci dell'omologazione, rielaborando forme di appartenenza linguistico-territoriale che approdano a valenze universali, seppur fortemente agganciate all'identità locale.

Non è un caso che tra gli artisti sostenuti da Carmen Consoli ci sia anche il siciliano Alfio Antico, tra i maggiori interpreti della tammorra, il cui ultimo album è stato prodotto con uno studio mobile nelle Madonie da Lorenzo Urciullo/Colapesce. Alla domanda relativa al suo impegno per lo sviluppo socio-culturale dell'Isola, Colapesce ha ribadito la sua volontà di volervi contribuire, anche soltanto al livello di produzione artistica, coinvolgendo e/o producendo artisti come, appunto, Alfio Antico, «con il suo tamburo a cornice autocostruito con pelle di pecora essiccata e stesa sul setaccio, o tecnici, fotografi, video maker siciliani». Eppure, «se la Sicilia è un luogo perfetto per creare – ha aggiunto – non lo è altrettanto per la diffusione e promozione del prodotto artistico. Siamo isolati da tutto e dal punto di vista logistico risulta complesso seguire bene la promozione, l'ufficio stampa, la casa discografica e l'agenzia dei concerti, tutte strutture che operano al nord» (cfr. Santoro, 2015).

Anche Cesare Basile ha incanalato la sua attività di produzione verso artisti siciliani, come l'ennese Roberta Gulisano, nel cui disco *Piena Di(s)grazia* ricorrono tematiche care al cantautore, distillate in un grido, ora rabbioso ora soffocato, contro i poteri costituiti, l'omologazione dominante, l'imperialismo culturale. Ma è soprattutto nell'azione di resistenza quotidiana che Basile ha declinato la sua personale visione di artista ancorato al territorio. Nel 2001, al suo rientro in Sicilia dopo una lunga parentesi milanese, l'artista è stato uno dei promotori dell'occupazione del Teatro Coppola di Catania,

tutt'oggi in attività con un ricchissimo cartellone artistico. «Sono tornato per riprendermi il mio spazio – ha dichiarato l'artista – ma prima dovevo elaborare questa migrazione dettata dalla difficoltà di creare arte nell'Isola. Mi sono reso conto che è proprio dalla geografia dei miei luoghi personali che dovevo ripartire, riportando l'attività artistica sul binario del conflitto. Un conflitto che non è violenza, ma scontro di bisogni che si riflette nelle storie che racconto: quelle confluite nel penultimo album sono nate proprio in mezzo alla polvere e ai calcinacci dell'occupazione». «L'esperienza del Teatro Coppola – ha aggiunto Basile – nasce dall'esigenza di declinare il mestiere della cultura affinché diventi di nuovo parte dei territori. Una cultura che deve avere una funzione politica, che si fa azione e interviene sulla geografia dei luoghi, riconfigurandone il potenziale sovversivo».

Una sorta di «determinismo musicale» sembra affiorare dalle parole e dalle sonorità dei tre cantautori, ora come gioiosa rivendicazione delle proprie radici, ora come sofferta «sudditanza» al giogo della sicilitudine, a una perifericità geografica soggiogante. Un «determinismo» che riflette l'incapacità di sottrarsi all'influenza dell'Isola, per quell'«eccesso di identità» di cui parlava Bufalino: incapacità, però, spesso voluta e consapevole, che consente di tramutare la marginalità dell'Isola in confine/frontiera da attraversare e riattraversare, cogliendone ispirazione artistica e suggestioni culturali. Come ricorda Sciascia (1991, p. 523), «"Come si può essere siciliano"? Un siciliano può rispondere: "Con difficoltà" […] E anche noi siamo qui a viverla, questa dolorosa e gioiosa difficoltà: "né con te né senza di te posso vivere"».

Considerazioni conclusive

Dall'analisi dei testi, dalle scelte socio-culturali e dalle dichiarazioni dei tre cantautori si evince come gli artisti usino lo spazio e ne incorporino le caratteristiche non solo come luogo della *performance*, ma anche nella costituzione stessa del lavoro artistico. Non è iperbolico, dunque, quanto sostenuto da Krims (2002, p. 166), secondo cui uno degli sviluppi più significativi nello studio della musica risiede proprio nell'alleanza disciplinare con la geografia, che ha svolto il ruolo fondamentale di «foregrounding the spatial» negli studi su scene locali e produzione musicale. La prospettiva geografica, infatti, consente di cogliere la capacità, propria della musica, di produrre narrazioni legate alle specificità dei luoghi attraverso la loro riconfigurazione simbolica, ma anche di incidere su processi sociali e dinamiche culturali in virtù delle implicazioni territoriali della produzione e del consumo musicale.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ANDERSON B., F. MORTON e G. REVILL, *Practices of Music and Sound*, in «Social and Cultural Geography», 2005, 6, 5, pp. 639-644.

BONINA G., *Carmen Consoli, ritorno in Sicilia: "È tempo di dire grazie alla mia terra"*, in «La Repubblica», 09/03/2015 (*http://palermo.repubblica.it/cronaca/2015/03/09/news/carmen_consoli_ritorno_in_sicilia_e_tempo_di_dire_grazie_alla_mia_terra_-109127700/*; ultimo accesso 20/07/2016).

BUFALINO G. e N. ZAGO, *Cento Sicilie. Testimonianze per un ritratto*, Milano, Bompiani, 2008-2009.

CARNEY G.O. (a cura di), *The Sounds of People and Places: Readings in the Geography of Music*, Washington, DC, Washington University Press of America, 1978.

CARNEY G.O., *Music Geography*, in «Journal of Cultural Geography», 1998, 18, pp. 1-10.

CLOONAN M. e J. JOHNSON, *No Pain, No Gain? An Initial Investigation into the Use of Popular Music as a Tool of Repression*, in «Popular Music», 2002, 21, 1, pp. 27-39.

COHEN S., *Sounding Out the City: Music and the Sensuous Production of Place*, in «Transactions of the Institute of British Geographers», 1995, 20, 4, pp. 434-446.

CONNELL J. e C. GIBSON, *Sound Tracks: Popular Music, Identity and Place*, Londra, Routledge, 2003.

DELL'AGNESE E., *"Welcome to Tijuana": Popular Music on the US-Mexico Border*, in «Geopolitics», 2015, 20, 1, pp. 171-192.

FLORIDA R., C. MELLANDER e K. STOLARICK, *Music Scenes to Music Clusters: The Economic Geography of Music in the US, 1970-2000*, in «Environment and Planning A», 2010, 42, pp. 785-804.

FORD L., *Geographic Factors in the Origin, Evolution and Diffusion of Rock and Roll Music*, in «Journal of Geography», 1971, 70, 8, pp. 455-464.

GIBSON C., *Subversive Sites: Rave Culture, Spatial Politics and the Internet in Sydney, Australia*, in «Area», 1993, 31, 1, pp. 19-33.

GIBSON C. e S. HOMAN, *Urban Redevelopment, Live Music and Public Space: Cultural Performance and the Re-making of Marrickville*, in «International Journal of Cultural Policy», 2004, 10, 1, pp. 69-86.

HOGAN E., *"Enigmatic Territories": Geographies of Popular Music*, in «Chimera», 2007, 22, pp. 162-180.

HUDSON R., *Making Music Work? Alternative Regeneration Strategies in a Deindustrialized Locality: The Case of Derwentside*, in «Transactions of the Institute of British Geographers», 1995, 20, pp. 460-73.

HUDSON R., *Regions and Place: Music, Identity and Place*, in «Progress in Human Geography», 2006, 30, 5, pp. 626-634.

JOHANSSON O. e T.L. BELL (a cura di), *Sound, Society and the Geography of Popular Music*, Farnham and Burlington, VT, Ashgate, 2009.

KONG L., *Music and Cultural Politics: Ideology and Resistance in Singapore*, in «Transactions of the Institute of British Geographers», 1995 (a), 20, 4, pp. 447-459.

KONG L., *Popular Music in Geographical Analyses*, in «Progress in Human Geography», 1995 (b), 19, 2, pp. 183-198.

KRIMS A., *Music and Urban Geography*, New York e Londra, Routledge, 2007.

KRIMS A., *Rap, Race, the 'Local', and Urban Geography in Amsterdam*, in R. YOUNG (a cura di), *Music, Popular Culture, Identities,* Amsterdam e New York, Rodopi, 2002, pp. 165-179 (coll. «Critical Studies», 19).

LEYSHON A., D. MATLESS e G. REVILL (a cura di), *The Place of Music*, New York, Guilford Press, 1998.

MARSTON S.A. e S. DE LEEUW, *Creativity and Geography: Toward a Politicized Intervention*, in «The Geographical Review», 2013, 103, 2, pp. III-XXVI.

NASH P., *Music Regions and Regional Music*, in «Deccan Geographer», 1968, 6, 1, pp. 1-24.

NASH C., *Performativity in Practice: Some Recent Work in Cultural Geography*, in «Progress in Human Geography», 2000, 24, 4, pp. 653-664.

NORRIS C. (a cura di), *Music and the Politics of Culture*, Londra, Lawrence and Wishart, 1989.

PAGANO G., *Cesare Basile, "Tu prenditi l'amore che vuoi e non chiederlo più": il nuovo album è il suo 'capitolo più siciliano'*, in «Il Fatto Quotidiano», 20/04/2015 (*http://www.ilfattoquotidiano.it/2015/04/20/cesare-basile-tu-prenditi-lamore-vuoi-non-chiederlo-disco-capitolo-siciliano/1606780/*, ultimo accesso 20/07/2016).

ROGERS A., *Geographies of the Performing Arts: Landscapes, Places and Cities*, in «Geography Compass», 2012, 2, 6, pp. 60-75.

SANTORO G., *Colapesce, ecco "Egomostro": "Un'invettiva, ma solo contro me stesso"*, in «La Repubblica», 02/02/2015 (*http://www.repubblica.it/spettacoli/musica/2015/02/02/news/colapesce-106353770/*, ultimo accesso 20/07/2016).

SCIASCIA L., *Come si può essere siciliani*, in L. SCIASCIA, *Opere 1984-1989*, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani, 1991, pp. 515-727.

SMITH G., *My Love is in America: Migration and Irish Music*, in P. O'SULLIVAN (a cura di), *The Creative Migrant*, Leicester, Leicester University Press, 1994, pp. 164-181.

SMITH S., *Beyond Geography's Visible Worlds: A Cultural Politics of Music*, in «Progress in Human Geography», 1997, 21, 4, pp. 502-529.

STOKES M., *Place, Exchange and Meaning: Black Sea Musicians in the West of Ireland*, in M. STOKES (a cura di), *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*, Oxford, Berg, 1994, pp. 97-116.

WATSON A., M. HOYLER e C. MAGER, *Spaces and Networks of Musical Creativity in the City*, in «Geography Compass», 2009, 3, 2, pp. 856-878.

WHITELEY S., A. BENNETT e S. HAWKINS (a cura di), *Music, Space and Place: Popular Music and Cultural Identity*, Aldershot, Ashgate, 2004.

Abstract

This work explores the narratives of Sicily incorporated within the poetic imagery and the socio-cultural engagement of three Sicilian singers. The aim is to deepen the patterns and practices through which music can become an instrument of social change and resistance, apart from concurring in (re)building local identities through lyrics and sounds. From the methodological standpoint, the work is based on the textual analysis of lyrics and images of the Sicilian landscape, in addition to the evaluation of the implications deriving from singers' civil commitment, ranging from music production to the squatting and reuse of an abandoned theatre.

La musica come geografia: suoni, luoghi, territori
E. dell'Agnese, M. Tabusi (a cura di), 2016, SGI, pp. 149-161

FABIO CARBONE e GIAN LUIGI CORINTO (*)

CHORO, *MAXIXE*, SAMBA: DA MUSICA PER GENTE DI MALAFFARE A FONDAMENTO DELL'IDENTITÀ NAZIONALE BRASILIANA

Musica e immagine del Brasile

Musica, carnevale e calcio fanno parte dell'immagine stereotipata del Brasile. La musica ha avuto successo nel mondo in epoche diverse, contemporaneamente come *brand* nazionale ed elemento in grado di influenzare la cultura di altri paesi (McGowan e Pessanha, 1998). La prima esportazione di ritmi brasiliani si ebbe nel periodo 1914-1922, quando il *maxixe*, nome sia di un genere musicale, chiamato tango dai musicisti brasiliani colti, sia di una danza molto sensuale, si diffuse in Europa con un successo simile a quello della *lambada*, iniziato nell'estate del 1989 (Peixe, 1954; Sandroni, 2005). Negli anni Quaranta, il *samba* «colonizzò» prima gli Stati Uniti e poi il mondo, con la canzone di Ary Barroso *Aquarela do Brazil*, usata da Walt Disney nell'omonimo film di animazione (Jackson, 1942), cantata in altri film hollywoodiani da Carmen Miranda, emigrata bambina con la famiglia dal Portogallo in Brasile. La cantante attrice, vestita di colori smaglianti e coperta di gioielli, sfoggiava come cappello un cesto di frutta esotica. Nel film del 1995 *Carmen Miranda: bananas is my business*, la regista Helena Solberg ha affrontato il fenomeno divistico della Miranda, che sublimava lo stereotipo dell'immagine internazionale del Brasile dell'epoca (Rist, 2014).

Nel 1959, il film *Orfeo Negro* di Marcel Camus, tratto da *Orfeu da Conceição*, di Vinicius de Moraes con musiche di Antônio Carlos Jobim (de Oliveira, 2012), vinse il festival cinematografico di Cannes e, nel 1960, Golden Globe e Oscar come miglior film straniero (Bayman e Pinazza, 2013). Il susse-

(*) Il lavoro è stato ideato da Gian Luigi Corinto e progettato dai due autori. Gian Luigi Corinto ha steso il testo dei paragrafi terzo e quarto, Fabio Carbone i paragrafi primo, secondo e quinto.

Licenza Creative Commons:
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

guente successo della *bossa nova* negli USA fu travolgente in forma di *jazz-samba*, incrementando la popolarità della musica, dei musicisti e dell'immagine internazionale del Brasile. Al di fuori del Brasile, *samba* e carnevale appaiono la rappresentazione dell'eredità culturale africana, mentre all'interno sono percepiti come metafora della mescolanza (*mestiçagen*) razziale e culturale della popolazione (Vianna, 1999).

Questo lavoro tratta del contributo dato dalla musica alla mescolanza culturale del Brasile e di come, pur nata tra gente di malaffare in quartieri urbani fortemente degradati, sia diventata fondamento stesso dell'identità nazionale.

Razze e musica

Tra i colonizzatori che nel 1549 si stabilirono in Brasile c'erano anche sei preti gesuiti (Brooks Greenlee, 1995), tradizionalmente contrari alla musica (Jesuist non cantat) (Cohen, 2009). Nella nuova colonia, invece, ne fecero strumento di evangelizzazione e di educazione degli indios, che usavano strumenti «diabolici», flauti, corni, sonagli fatti di ossa e teschi umani, e praticavano danze rituali e attività sociali ritenute lascive (O'Malley, 1995). Le tradizioni *indie* si offuscarono, anche per le intense deportazioni da una regione all'altra del territorio (Appleby, 1983) tanto che il contributo della musica nativa alla formazione del patrimonio nazionale è ritenuto quasi nullo (Kiefer, 1982), tranne che per alcune danze, *cateretê*, *caboclinhos* e *caiapó*, confuse però in una indistinta identità sudamericana (Abreu, 2007; Mariz, 2005). Diversa è stata la resistenza dei figli d'Africa contro la dominazione culturale degli europei. La schiavitù era cruciale per l'economia del paese e venne abolita solo nel 1888 anche se bianchi, neri e indigeni si andavano mescolando da tempo (Klein e Vidal Luna, 2010). Forse il basso numero di donne arrivate dal Portogallo poteva esser causa del mescolamento tra razze, anche se autori anglosassoni (Agassiz e Cary Agassiz, 1969) ne danno un'interpretazione diversa e razzista:

> […] the free blacks compare well in intelligence and activity with the Brazilians and the Portuguese. But it must be remembered, in making the comparison with reference to our own country, that here they are brought into contact with e less energetic and powerful race than the Anglo-Saxon [*ibidem*, p. 129] (1).

(1) «[...] i neri liberati hanno uguale intelligenza e capacità dei brasiliani e dei portoghesi. Ma si deve tener ben presente, nel fare un paragone col nostro paese, che sono messi a contatto con una razza meno energica e meno potente di quella anglosassone».

Gli stessi proprietari terrieri brasiliani, volontariamente o a seguito di un riscatto, liberavano gli schiavi (Bethencourt, 2015) e la popolazione presto divenne una mescola di bianchi, neri, *mulattos* (padre bianco e madre nera), *caboclos* o *mamelucos,* cioè feroci come arabi (padre bianco e madre *india*) e *cafuzos* (padre nero e madre *india*) (*ibidem*).

Gli africani deportati in Brasile, provenienti in maggioranza dal centro dell'Africa e appartenenti alle nazionalità *bantu* e *jeje-nagô* (Biancardi, 2000; Prandi, 2002; Skidmore, 1992), si ritrovarono a vivere forzatamente nelle *senzalas* o «case dei negri» (Freyre, 2003; Klein e Vidal Luna, 2010). Nonostante le dure condizioni di vita, riuscirono a mantenere una propria identità grazie a solide radici culturali fondate sulla ritualità della danza e di una musica ritmicamente molto più complessa di quella europea (Appleby, 1983; Biancardi, 2000; Nishida, 2003).

Il contributo della musica alla costruzione dell'identità e il caso del Brasile

Sociologi (Durkheim, 1915) e storici (McNeill, 1995) hanno ipotizzato che la connessione tra azione collettiva e creazione della comunità sia mediata anche dai movimenti che gli individui compiono in gruppo:

> So it is the homogeneity of these movements that gives the group consciousness of itself and consequently makes it exists. When this homegeniety is once established and these movements have once taken a stereotyped form, they serve to symbolize the corresponding representations [Durkheim, 1915, pp. 230-231] (2).

La coesione di un gruppo che all'unisono si muove, ripete le stesse frasi o canta è stata definita *muscular bonding* (McNeill, 1995), «legame muscolare» che fa crescere l'euforia di stare in gruppo e rafforza i sentimenti condivisi, facendo dell'intero corpo un «organo sensoriale» che partecipa a riti collettivi, ricorrenze festive, danze ricreative o formali (*ibidem*). La musica che guida i movimenti, di gruppo o di coppia, è in grado di definire e manifestare la cultura e i valori degli attori coinvolti, producendo identità sociale (DeNora, 2000; Frith, 1996; Johansson e Bell, 2009; Willis, 1978). E mentre nella cultura occidentale la danza ancora possiede un senso forte di «corteg-

(2) «Quindi è l'omogeneità di questi movimenti che dà al gruppo coscienza di sé e, per conseguenza, lo fa esistere. Quando si è prodotta questa omogeneità e i movimenti hanno finalmente preso una forma stereotipata, questi diventano simboli delle rappresentazioni corrispondenti».

giamento», nelle società primitive è maggiormente associata a «progetti collettivi» come caccia, coltivazione agraria e guerra (Chasteen, 2014).

Nell'ambito degli studi geografici, l'interazione tra musica, spazio e luoghi è stata affrontata negli anni Sessanta e Settanta da alcuni geografi culturali che cominciarono a stabilire relazioni tra musica, paesaggi e regioni: la musica genera «paesaggi sonori» e identità locali ed è *medium* capace di diffondere nello spazio idee e oggetti culturali (Connell e Gibson, 2003; dell'Agnese, 2015).

Nel Brasile che, a cavallo tra XIX e XX secolo, era alla ricerca di un'identità nazionale, le classi sociali «vedevano» paesaggi sonori diversi e non era facile individuare un *unicum* riconosciuto da tutti. Le classi popolari amavano una «danza proibita», ballata al ritmo del *maxixe*, una «danza sporca», mal vista dalla classe al potere, come le coeve *milonga* argentina e la cubana *danzón*, tutti balli per «gente di malaffare» (Chasteen, 2014). Il nuovo ballo evolveva da danze europee tradizionali, valzer e polca, per opera di musicisti di origine africana, che introducevano rispetto alla notazione scritta variazioni improvvisate e ritmi sincopati (*ibidem*).

Il *maxixe* nasceva spontaneamente negli spazi sociali instabili ed emarginati della *Cidade Nova* di Rio de Janeiro, che si allargava senza regole per ospitare schiavi liberati, europei e brasiliani poveri provenienti dalle province. Le sontuose abitazioni dei ricchi, che si trasferivano nel lungomare di Botafogo e Copacabana, furono divise in piccoli appartamenti e circondate da costruzioni fitte, denominate *cortiços* (piccionaie), dove promiscuità e illegalità erano altissime (*ibidem*). Anche la classe media in espansione chiedeva più musica, diversa da quella dei salotti borghesi, delle chiese e dei teatri d'opera (Abreu e Zuleika, 1992; Kiefer, 1982) per ballare con movimenti più liberi, come nei bassifondi della città (Chasteen, 2014).

> Nessa época existiam, pelas bandas da cidade nova, uns clubes clandestinos, estabelecidos em casas térreas de duas janelas e porta com rótula. Eram grêmios dançantes freqüentados por gente guedelhuda e pernóstica. Chamavam-se esses clubes maxixes, nome que depois designou a dança caracterstíca local e que hoje tem foros de civilização, a ponto de ser adotada nas grandes capitais, nos grandes salões e nos grandes casinos [...]. Esses clubes maxixes eram famosos pelo desenfreado das danças e provocavam comentários severos de grêmios tidos em conta de comedidos e escravos dos preconceitos políticos, sociais [Efegê, 1974, p. 35] (3).

(3) «All'epoca, dalle parti della Cidade Nova, esistevano club clandestini, con sede in case ad un piano, con finestre a gelosia. Erano ritrovi per danzare, frequentati da gente di malaffare. Si chiamavano club *maxixe*, nome che in seguito ha indicato la caratteristica danza locale e che ora ha una re-

Il musicologo Jota Efegê (1974) dedica attenzione all'origine del termine *maxixe* – nome della pianta del cetriolo – e ricorda che musicologi a lui precedenti pensavano che tra questo e la danza non ci fosse relazione. La sua proposta è di usare la grafia *machiche*, visto che il ballo era un'energica «danza del *macho*» (*ibidem*, p. 35). Egli inoltre scrive:

> Segundo uma versão, propagada por Villa-Lobos, que a teria colhido de um octogenário, o maxixe tomou esse nome de um sujeito apelidado Maxixe que num Carnaval, na sociedade Estudantes de Heidelberg, dançou um lundu duma maneira nova. Foi imitado e toda a gente começou a dançar «como o Maxixe». E afinal o nome teria passado pra dança [*ibidem*, p. 37] (4).

La danza libera e sensualmente sfrenata aveva un crescente successo presso la gente ed era il ritmo del carnevale già sul finire del secolo XIX. Il *lundu* rinvenibile nella citazione e la *modinha* erano forme originali di musica brasiliana, già diffuse durante il XVII secolo (Lesser, 2013; Tinhorão, 1991) citate da musicisti educati (Nepomuceno e Pignatari, 2004).

Per comprendere come la musica, espressione della cultura popolare al pari del calcio e del carnevale, abbia giocato un ruolo importante nella costruzione (*construção*) dell'identità del Brasile (Fiorin, 2009), si possono prendere le mosse da un evento, *A Semana de Arte Moderna*, organizzato nei giorni dall'11 al 18 di febbraio del 1922 da un gruppo di intellettuali guidati da Mário de Andrade, non casualmente un musicologo (Fraser e Béhague, 2015).

L'evento è da considerare come miliare perché fu una occasione voluta per discutere il futuro e la promozione di tutte le espressioni artistiche (Krueger, 1974). La forma d'arte unificante fu individuata nel genere musicale popolare denominato *choro* (Livingston e Caracas Garcia, 2005), «madre» di ogni altro genere o sottogenere successivo. La ricerca folclorica condotta da musicisti classici brasiliani come Heitor Villa-Lobos ha prodotto risultati artistici riconosciuti, ma non sembra aver dato un contributo altrettanto determinante alla costruzione identitaria nazionale (*ibidem*).

Il periodo storico in cui si svolse l'evento era delicato, perché dopo la crisi del 1929, il Brasile in piena espansione industriale e urbana doveva af-

---

putazione accettabile, dopo che è stata adottata nelle grandi città, in grandi sale e locali d'intrattenimento [...]. Questi club *maxixe* erano noti per le danze sfrenate erano visti come ritrovi molto modesti, a causa di preconcetti politici, sociali».

(4) «Il termine, secondo una versione del musicista Heitor Villa-Lobos, che l'ha raccolta da un vecchio di ottanta anni, ha preso il nome da un personaggio, chiamato Maxixe, della Società del carnevale Estudantes de Heidelberg, che danzava il *lundu* in una maniera del tutto nuova. Fu imitato e tutta la gente iniziò a ballare "come il Maxixe". Alla fine il nome passo alla danza».

frontare lo scontento dei possidenti terrieri, potente oligarchia rurale decentrata rispetto alla capitale. Il 24 ottobre 1930, Getúlio Vargas, perdente alle elezioni, fu portato al potere come Presidente *ad interim* da un colpo di stato incruento condotto dai militari. Cinicamente usò la rottura culturale della *Semana de Arte Moderna* come legittimazione sia della «rivoluzione» sia della politica di compromesso tra oligarchie urbane e rurali (Napolitano e Wasserman, 2000). Intellettuali come Mário de Andrade e oligarchi si ritrovarono dalla stessa parte nel promuovere un orgoglioso nazionalismo, oggettivando la cultura e il folclore musicale popolare (Suárez e Tomlins, 2000).

Il regime usò molto la radio per diffondere la musica come elemento unificante nazionale (Fraser e Béhague, 2015) e numerosi artisti divennero famosi, come lo stesso Ary Barroso autore di *Aquarela do Brasil* e voce della radio nazionale (McCann, 2004). Gli anni Cinquanta e Sessanta videro declinare il fenomeno, che riprese vita negli anni Settanta, per interesse della dittatura allora al potere, per poi declinare nuovamente (Livingston e Caracas Garcia, 2005).

Cannibalismo culturale

George Lang in *Cannibalizing Bossa Nova* (Lang, 2002) ci dà preziose suggestioni, ricordando che il Brasile ha un nome imposto da non nativi, che però deriva da un elemento nativo, l'albero *Pau Brasil* (Silva, 2014). Dal suo legno si estraeva un colorante rosso destinato all'esportazione e si produceva «brace», con tutta evidenza origine del nome Brasile (*ibidem*). Lang ci avverte anche che un altro de Andrade, Oswald, avanzava idee critiche rispetto all'importazione entusiastica di tutti gli *-ismi* artistici di origine europea, cubismo, futurismo e primitivismo, auspicata da Mário de Andrade nella *Semana de Arte Moderna*.

«Oswald hungered for native Brazilian fare» (Lang, 2002, p. 198) ([5]). E per soddisfare questa fame, scelse intenzionalmente l'Albero del Brasile come simbolo della cultura nazionale perché forniva materie prime da esportare. Nel 1925 concepì la *Poesia Pau Brasil* come prodotto da vendere all'estero, con lo scopo preciso di combattere la storica imitazione della cultura europea, ritenendo paradossale forgiare l'autenticità brasiliana su modelli alieni (*ibidem*).

Tre anni dopo, con l'icastico *Manifesto Antropófago* (Andrade, 1928) proponeva di risolvere il problema della convivenza con il «diverso da sé» demistificando l'intento nazionalistico basato su una cultura europeizzante e for-

(5) «Oswald era affamato di nutrimento brasiliano nativo».

mando invece un movimento identitario capace di vendere «oggetti culturali» agli europei, considerandone i gusti non come modelli ma come *target* di mercato (Mauter Wasserman, 1994). Come i cannibali nativi che avevano mangiato i primi colonizzatori, la cultura brasiliana avrebbe dovuto «digerire» le idee europee per produrre una cultura completamente nuova (de Andrade, 1928; Mauter Wasserman, 1994).

Lo scambio intellettuale tra brasiliani ed europei era intenso; molti di questi, compreso l'italiano Filippo Tommaso Marinetti (Barros, 2010), visitavano il paese per trarre idee «esotiche», ritenute più autentiche. L'ammirazione europea verso oggetti culturali primitivi era diffusa, specialmente a Parigi, ancor prima che i modernisti brasiliani vedessero nel proprio folclore la radice identitaria nazionale. Rientrando dai tropici, gli intellettuali europei, immancabilmente, riportavano oggetti e idee e i musicisti non si sottrassero alla moda. Tra questi, il musicista francese Darius Milhaud, tra il 1917 e il 1919 segretario del ministro plenipotenziario Paul Claudel (Miller, 2003), insieme al quale aveva riempito l'ambasciata di Rio de Janeiro con piante e animali esotici, producendo un immaginario utopico brasiliano secondo la propria percezione. Milhaud era profondamente attratto dal paesaggio sonoro del Brasile, di cui stimava musica e compositori (Appleby, 2002; Coelho e Koidin, 2005). Non si peritò a «rubare» (non pagò mai nessun diritto d'autore) il nome di una canzone-tango, *O Boi no Telhado* del musicista Zé Boiadeiro (Thompson, 2002), per intitolare una sua opera tuttora eseguita, *Le boeuf sur le toit*, che ricuciva e mescolava – rubando nuovamente (Siquera, 1967) – una trentina di temi di *choro* e *maxixe*, molti dei quali attribuiti ad Ernesto Nazareth (*ibidem*) a cui, del resto, tributava la propria comprensione dell'anima brasiliana (Appleby, 2002).

L'opera andò in scena a Parigi nel febbraio 1920, con testi di Jean Cocteau, scene di Raoul Dufy e costumi di Guy-Pierre Fauconnet, membri del parigino *Le Groupe de Six* (Gullentops e Haine, 2005; Miller, 2003). L'immagine della cultura musicale brasiliana era utopica come la colorata rappresentazione inscenata nell'ambasciata di Rio de Janeiro, ma piacevole: le sponde dell'Atlantico «narrated an imaginary Brazil with colourful landscapes, like land of utopia […] the Brazilians who went to Paris on their vacations began to like that "cordial" Brazil in all its primitive freshness» (Bopp, 1966, citato in Mauter Wasserman, 1994, p. 225) (6). I brasiliani rientravano da Parigi avendo visto che i caratteri nazionali di sensualità e vicinanza con

(6) «hanno raccontato un Brasile immaginario, con paesaggi colorati, come la terra di utopia […] ai Brasiliani che andavano in vacanza a Parigi iniziò a piacere quel Brasile "cordiale" che mostrava tutta la propria primitiva freschezza».

la natura, ritenute da alcuni la causa di fondo dell'arretratezza del Brasile, erano invece visti positivamente all'estero (*ibidem*).

Il caso di Milhaud descrive bene il cannibalismo tra musica europea e brasiliana, in cui i confini tra furto, plagio, imitazione, ibridazione, ammirazione erano mobili. D'altro canto, l'evoluzione dei generi musicali originari del Brasile verso forme a loro volta capaci di colonizzare il mercato e le culture europea e nordamericana, è l'altra faccia del cannibalismo culturale, attuato dalla *bossa nova*, esempio eclatante di quanto promulgato dal *Manifesto Antropófago* di Oswald de Andrade (Lang, 2002).

Il choro*, madre della musica identitaria brasiliana*

La «cannibale» *bossa nova* ha dietro le spalle il *choro*, originato dall'improvvisazione di suonatori riuniti in gruppo (*conjunto*) e genere riconosciuto tra la fine del XIX e i primi due decenni del XX secolo. L'esecuzione era tradizionalmente affidata al *terno*, tre chitarre, cui si aggiungevano *cavaquinho*, piccola chitarra a quattro corde, flauto e *pandeiro* (tamburello) (Coelho e Koidin, 2005). Gli esecutori erano dilettanti molto abili che, nel tempo libero, suonavano a pagamento in occasioni danzanti. Il nome letteralmente significa «lamento» ma secondo alcuni non identifica lo stile di esecuzione ma la formazione musicale, in cui il solista (flauto, *cavaquinho* o il *bandolim* (mandolino brasiliano) esegue la melodia mentre il resto degli strumentisti improvvisa accompagnamento ritmico e contrappunto (Livingston-Isenhour e Caracas Garcia, 2005). Una diversa interpretazione fa ritenere che il «lamento» fosse quello dei suonatori che «piangevano» per essere pagati e di chi pagava che «piangeva» nel farlo (*ibidem*).

La melodia era europea, il ritmo complesso e sincopato di origine africana, con una vera e propria sfida di bravura tra esecutori (Livingston-Isenhour e Caracas Garcia, 2005). Parente stretto del *choro* è il *maxixe*, cui si sono dedicati innumerevoli compositori brasiliani (Coelho e Koidin, 2005; Efegê, 1974), tra i quali sono da segnalare musicisti formati al Conservatorio di Rio de Janeiro, come Tupynambá, Chiquinha Gonzaga, prima donna compositrice di questo genere, ed Ernesto Nazareth (de Andrade, 1963).

Ernesto Júlio de Nazareth (1863-1934) iniziò poco più che quattordicenne a suonare in bar, caffè, sale da ballo, feste private e sale cinematografiche, eseguendo al pianoforte brani di *maxixe*. Rifiutando del tutto l'influenza popolare sulla propria musica, di cui invece trovava ascendenti nella musica europea e nel *ragtime*, preferiva l'espressione «tango brasiliano» (Appleby, 1983).

Occorre ricordare che «tango» all'epoca doveva avere un'accezione diversa di quella odierna, indicando molti e vari sottogeneri diffusi nei paesi dell'America Latina (Chasteen, 2014).

Nonostante l'ammirazione di Darius Milhaud, il riconoscimento come compositore colto non fu tributato a Nazareth dai contemporanei, visto che era definito *pianeiro*, musicista per occasioni sociali, e non *pianista*, cioè interprete di musica d'arte (Appleby, 1983; Carvalho, 2011). Anche il prolifico Fernando Álvares Lobo firmava le composizioni di tango con lo pseudonimo di Marcelo Tupynambá, non potendo figurare che un ingegnere professionista ricavasse successo e denaro come autore di musica da svago (*ibidem*).

Il contributo all'identità musicale nazionale dato da Nazareth, Gonzaga e Tupynambá è stato irrobustito in seguito da Alfredo da Rocha Vianna Filho, noto come Pixinguinha, autore non istruito che fin dagli anni Venti cercò di definire uno stile unitario a partire dal *choro,* innestando sulla tradizione ritmica le armonizzazioni tipiche del *jazz* del tempo. Il suo gruppo musicale *Os Oito Batutas* (Gli Otto Straordinari Musicisti) era composto da suonatori bianchi e neri e lui stesso era di colore. Il *mood* della formazione rispondeva perfettamente alla richiesta nazionalista della *upper class* di avere un genere tipicamente brasiliano (Livingston-Isenhour e Caracas Garcia, 2005) tanto che il gruppo aveva in patria un successo straordinario, ripetuto in Europa e negli Stati Uniti. La *tournée* in Francia nel 1922 fu finanziata dal milionario Arnaldo Guinle, un bianco che vedeva nel nero Pixinguinha l'ambasciatore perfetto della cultura brasiliana (*ibidem*). Il successo era pari alle polemiche suscitate dall'*élite* bianca di Rio de Janeiro (Crook, 2008), sulla scia di una controversia avviata dal musicista Catulo da Paixão Cearense sull'opportunità che il capo dello Stato, Epitácio Pessôa, accogliesse la visita della coppia reale del Belgio nel 1920 con la musica di un nero invece che con la propria (Livingston-Isenhour e Caracas Garcia, 2005).

Pixinguinha e il suo stile sono il punto di svolta per la nascita di un'identità musicale brasiliana per come ancora oggi la possiamo percepire. La sua influenza sulla musica di Antônio Carlos «Tom» Jobim e di João Gilberto è fondamentale per la prosecuzione, l'evoluzione e la definizione contemporanea dell'identità musicale brasiliana (Jobim, 2011). Alla coppia erede di Pixinguinha va il merito della diffusione nel mondo, a partire dagli Stati Uniti, della *bossa nova*, *sound* evoluto del *samba* e discendente di *choro* e *maxixe* (*ibidem*).

Soprattutto Tom Jobim possedeva una cultura musicale classica e aveva il chiaro intento di fondere armonizzazioni complesse, studiate nell'opera di Igor Stravinskij, con ritmi *afro-jazz,* appresi da artisti musicalmente quasi illetterati (Jobim, 2011; Mawer, 2014). Le sue composizioni fondono cultura

alta e bassa, bianca e nera, in una forma di espressione musicale perfettamente identificabile con il Brasile. La digestione reciproca di culture diverse si sublima definitivamente nella capacità di scrittura ed esecuzione di Tom Jobim e João Gilberto. L'ulteriore fusione della musica brasiliana e nordamericana nel *jazz-samba* è la conferma delle ragioni «cannibali» dei modernisti brasiliani *à la* Oswald de Andrade.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ABREU M., *Música popular, folclore e nação no Brasil, 1890-1920*, in *Nação e Cidadania no Império: Novos Horizontes, organizado por José Murilo de Carvalho*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2007.

ABREU M. e G. ZULEIKA, *O Piano na Música Brasileira*, Porto Alegre, Movimento, 1992.

AGASSIZ L. e E.C. CARY AGASSIZ, *A Journey in Brazil*, Boston, Ticknor and Fields, 1969.

ANDRADE M. DE, *Ernesto Nazareth/Flagrantes*, in «Revista Brasileira de Música», 1963, II, 6.

ANDRADE O. DE, *Manifesto antropófago e Manifesto da poesia pau-brasil*, in «Revista de Antropofagia», 1928, I, (I), p. 7.

APPLEBY D.P., *The Music of Brazil*, Austin, University of Texas Press, 1983.

APPLEBY D.P., *Heitor Villa-Lobos: A Life (1887-1959)*, Lanham, Scarecrow Press, 2002.

BARROS O. DE, *O pai do futurismo no país do futuro. As viagens de Marinetti ao Brasil em 1926 e 1936*, Rio de Janeiro, e-papers, 2010.

BAYMAN L. e N. PINAZZA, *Directory of World Cinema: Brazil*, Bristol, Intellect Books - Chicago, The University Chicago Press, 2013.

BETHENCOURT F., *Racisms: From the Crusades to the Twentieth Century*, Princeton e Oxford, Princenton University Press, 2015.

BIANCARDI E., *Raízes Musicais da Bahia*, Salvador, Omar G. Produções, 2000.

BOPP R., *Movimentos modernistas*, citato in R.R. MAUTER WASSERMAN, *Exotic Nations: Literature and Cultural Identity in the United States and in Brazil, 1830-1930*, NY, Cornell University Press, 1966, p. 225.

BROOKS GREENLEE W., *Voyage of Pedro Alvares Cabral to Brazil and India*, Ottawa, Laurier Books Ltd., 1995.

CARVALHO H. DE, *A Obra de Ernesto Nazareth: Síntese da Particularidade Histórica da Música Brasileras*, in «Projeto História», 2011, 43, pp. 81-109.

CHASTEEN J.C., *National Rhythms, African Roots: The Deep History of Latin American Popular Dance*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2014.

COELHO T. e J. KOIDIN, *The Brazilian Choro: Historical Perspectives and Performance Practices*, in «The Flutist Quarterly», 2005, pp. 44-53.

COHEN L., *The Missionary Strategies of the Jesuits in Ethiopia (1555-1632)*, KG Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2009.

CONNELL J. e C. GIBSON, *Soundtracks: Popular Music, Identity and Place*, Londra, Routledge, 2003.

CROOK L., *Music of Northeast Brazil*, Londra, Routledge, 2008.

DELL'AGNESE E., *Welcome to Tijuana: Popular Music on the US-Mexico Border*, in «Geopolitics», 2015, 20, 1, pp. 171-192.

DENORA T., *Music in Everyday Life*, New York, Cambridge University Press, 2000.

DURKHEIM É., *The Elementary Forms of Religious Life*, traduzione di J. Ward Swain, Londra, George Allen & Unwin Ltd., 1915.

EFEGÊ J., *Maxixe. A Dança Excomungada,* Rio de Janeiro, Conquista, 1974.

FIORIN J.L., *A construção da identidade nacional brasileira*, in «Bakhtiniana», 2009, 1, 1, pp. 115-126.

FRASER N. e G. BÉHAGUE, *Andrade, Mário de*, in *Grove Music Online*, Oxford Music Online (*http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00871/*; accesso il 26 febbraio 2015).

FREYRE G., *Casa-grande & senzala*, 48 edicão, Recife, Global Editora, 2003.

FRITH S., *Music and Identity*, in S. HALL e P. DU GAY, *Questions of Cultural Identity*, SAGE Publications Ltd., 1996, pp. 108-124.

GULLENTOPS D. e M. HAINE, *Jean Cocteau, textes et musique*, Sprimont, Pierre Mardada éditeur, 2005.

JACKSON W., *Aquarela do Brasil*, 1942 (*http://www.imdb.com/title/tt0034464/*; accesso il 13 gennaio 2016).

JOBIM H., *Antonio Carlos Jobim. An Illuminated Man*, Milwaukee, Hal Leonard Books, 2011.

JOHANSSON O. e T.L. BELL, *Sound, Society and the Geography of Popular Music*, Londra, Ashgate Publishing Ltd., 2009.

KIEFER B., *História da Música Brasileira*, 3dr. ed. Porto Alegre, Movimento, 1982.

KLEIN H.S. e F. VIDAL LUNA, *Slavery in Brazil*, New York, Cambridge University Press, 2010.

KRUEGER R., *Mário e o Modernismo: entre o lirismo e a exploração irreversível da cultura nacional*, in «Mester», 1974, 13, 2, pp. 63-76.

LANG G., *Cannibalizing Bossa Nova*, in R. YOUNG (a cura di), *Music, Popular Culture, Identities*, Amsterdam-New York, Rodopi, pp. 197-213 («Critical Studies», 19).

LESSER J., *Immigration, Ethnicity, and National Identity in Brazil, 1808 to the Present*, New York, Cambridge University Press, 2013.

LIVINGSTON-ISENHOUR T.E. e T.G. CARACAS GARCIA, *Choro. A Social History of a Brazilian Popular Music*, Bloomington, Indiana University Press, 2005.

MARIZ V., *História da música no Brasil*, Rio de Janeiro, Nova Frontera, 2005.

MAUTER WASSERMAN R.R., *Exotic Nations: Literature and Cultural Identity in the United States and in Brazil, 1830-1930*, New York, Cornell University Press, 1994.

MAWER D., *French Music and Jazz in Conversation. From Debussy to Brubeck*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014.

McCANN B., *Hello, Hello Brazil: Popular Music in the Making of Modern Brazil*, Durham-Londra, Duke University Press, 2004.

McGOWAN C., R. PESSANHA, *The Brazilian Sound. Samba, Bossa Nova, and the Popular Music of Brazil*, Philadephia, Temple University Press, 1998.

McNEILL W.H., *Keeping Together in Time. Dance and Drill in Human History,* New York, Harvard University Press, 1995.

MILLER C., *Cocteau Apollinaire Claudel et le Groupe des Six*, Sprimont, Pierre Mardaga éditeur, 2003.

NAPOLITANO M. e M.C. WASSERMAN, *Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira*, in «Revista Brasileira de História», 2000, 20, 39, pp. 167-189.

NEPOMUCENO A. e D. PIGNATARI (a cura di), *Canções para voz e piano*, São Paulo, Edusp, 2004.

NISHIDA M., *Slavery and Identity: Ethnicity, Gender, and Race in Salvador, Brazil, 1808-1888*, Bloomington, Indiana University Press, 2003.

O'MALLEY J.W., *The First Jesuits*, Cambridge, Harward University Press, 1995.

OLIVEIRA M. DE, *A favela em Orfeu da Conceição: poetização e eurocentrismo*, in «Navegações», 2012, 5, 2, pp. 143-148.

PEIXE C., *Variações sobre o maxixe*, in «Jornal O Tempo», 26 settembre 1954, pp. 18-22.

PRANDI R., *Candomblé and Time: Concepts of Time, Knowing and Authority, from Africa to Afro-Brazilian religions*, in «Brazilian Review of Social Sciences», 2002, 2, pp. 7-22.

RIST H., *Historical Dictionary of South American Cinema*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2014.

SANDRONI C., *Rediscutindo os gêneros no Brasil oitocentista – tangos e habaneras. Dans Música Popular na América Latina*, Porto Alegre, UFRGS, 2005.

SILVA D. DA, *De onde vem as palavras: origens e curiosidades da língua portuguesa*, Rio de Janeiro, Lexicon, 2014.

SIQUERA B., *Ernesto Nazareth na música brasileira*, Rio de Janeiro, Gráfica Editôra Aurora, 1967.

SKIDMORE T.E., *Black into White: Race and Nationality in Brazilian Thought*, Durham (NC), Duke University Press, 1992.

SUÁREZ J.I. e J.E. TOMLINS, *Mário de Andrade: The Creative Works*, Londra, Associated University Press, 2000.

THOMPSON D., *Como o Boi ganhou seu nome, e outras lendas parisienses*, in «As Crônicas Bovinas», Parte 5, 2002 (*http://daniellathompson.com/Texts/Le_Boeuf/ cron.pt.5.htm/*; accesso il 5 maggio 2015).

TINHORÃO J.R., *Pequena história da música popular: da modinha à lambada*, São Paulo, Art Editôra, 1991.

VIANNA H., *The Mystery of Samba: Popular Music and National Identity in Brazil*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1999.

WILLIS P.E., *Profane Culture*, Londra e Boston, Routledge & Kegan Paul, 1978.

Abstract

Studies on Brazilian music are particularly useful to understand phenomena of separation and assimilation of cultures which combination did produce a well recognizable national identity. The final mixture is a synthesis of racial/cultural identities in which traditions of each ethnic group have influenced each other by absorbing reciprocal elements. In the early 1900s, popular dances and music for questionable people, living in deprived areas of Rio de Janeiro, spread an energetic culture of life, soon contaminating the rest of Brazilian society. *Choro* is considered the historical matrix of contemporary Brazilian popular music, from *maxixe* to *samba*, and it was central for cultural discussions about nationalistic identity within intellectuals of the *Modernista* movement. This musical genre has been «cannibalized» by formally educated European composers such as Darius Milhaud and, in its turn, it has been capable of cannibalizing the European and North American musical cultures and markets. The «negro» music of *mulato* musicians had the capability to resist the European cultural colonization by imposing sensual and complicated rhythms onto traditional styles as waltz and polka imported from Europe by colonizers. The musical descendants of *choro* are today well known as *samba*, *bossa-nova* and *jazz-samba*, produced through contamination and hybridization by Antonio Carlos «Tom» Jobim and João Gilberto. This music conquered the worldwide success maintaining an indisputable cultural and geographical identity.

La musica come geografia: suoni, luoghi, territori
E. dell'Agnese, M. Tabusi (a cura di), 2016, SGI, pp. 163-182

ELENA DI BLASI - ALESSANDRO ARANGIO

MUSICA E CANTI DEI MINATORI DELL'ALTOPIANO GESSOSO-SOLFIFERO SICILIANO

RASSEGNAZIONE O RIBELLIONE? (*)

Premessa

Se l'insularità è il primo tratto distintivo della Sicilia, osservando la sua ubicazione geografica, l'isola rappresenta un ponte ideale di unione tra l'Europa e l'Africa; polo delle principali rotte del Mediterraneo con attori che, a partire dall'antichità, hanno scritto pagine essenziali di storia economica e politica; luogo di incontro di popolazioni diverse, che nel tempo hanno costruito regioni variegate, la Sicilia, dal punto di vista umano, conserva i segni di questo vissuto. A partire dal Cinquecento «la scoperta dell'America aveva deviato gli assi della storia mondiale […] e il centro di gravità europeo era scivolato dal Mediterraneo ai paesi dell'Europa Occidentale. Da allora […] la Sicilia si è trovata fuori dalle principali direttrici di interesse politico […] isolata anche nei riguardi della stessa Italia continentale» (Pecora, 1968, p. 2).

Alla sua unità topografica, si contrappongono numerose macroaree, autentici microcosmi con caratteristiche naturali e culturali variegate che, solo a partire dall'Ottocento, gradualmente si sono unite tra loro, grazie ai primi collegamenti stradali. Realtà territoriali che gravitano su centri dalle fisionomie differenti: costieri o interni, caratterizzati da frammentazioni legate a fatti naturali, storici e fisici, con una varietà di paesaggi che cambiano, procedendo dal mare alle aree interne.

Queste ultime, il campo di studio, occupano la più parte dell'altopiano gessoso-solfifero, delimitato a nord dalla catena settentrionale, a est dalla re-

(*) I paragrafi primo, terzo e quinto sono da attribuire a Elena Di Blasi; i paragrafi secondo e quarto ad Alessandro Arangio.

Licenza Creative Commons:
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

gione etnea e dalla piana di Catania, a sud-est dalla regione iblea, a sud dalle piane di Gela e Licata e a ovest dai rilievi della Sicilia occidentale. In questo territorio domina l'ambiguità delle forme plastiche, carattere distintivo del rilievo, caratterizzato da formazioni argillo-marnose che ora digradano, ora si accentuano, in successione irregolare, snodandosi tra gobbe e dorsali dalle forme arrotondate e divise da valli, all'interno delle quali scorrono i fiumi.

La composizione dei suoli di questa macroarea dai confini incerti, che comprende parte dell'Ennese, il Nisseno e il retroterra agrigentino, spiega i numerosi depositi di zolfo, salgemma e sali potassici, permettendo di suddividere l'altopiano in due versanti. Quello occidentale tra il Salso o Imera meridionale e il Platani, dove i terreni argilloso-arenacei, procedendo verso la fascia costiera, vengono sostituiti dalle marne, dalle argille plioceniche e dalle sabbie, e quello a est dell'Imera meridionale, dove i rilievi formano una catena montuosa e i suoli gessosi, ricoperti da calcari conchigliari, determinano terreni più solidi.

In queste aree interne, dove in più parti sembra che il tempo si sia fermato e dove il paesaggio naturale e culturale rimane integro, in un'atmosfera dall'apparente monotonia e dai colori sfumati non priva di fascino, si è scritta la storia delle miniere e dei loro impianti che, nella fase della grande espansione, si moltiplicarono, insinuandosi nel sistema gessoso-solfifero. L'industria dello zolfo, così presente in passato, è come assopita, ferma nel tempo e nello spazio; rimangono impianti e manufatti obsoleti e a volte eleganti strutture che arricchiscono il paesaggio dell'altopiano. Rimangono, ancora, nei più anziani, i ricordi di quei luoghi di difficile e duro lavoro, ricordi mantenuti vivi dai canti della tradizione popolare: cupe litanie che ritmavano la triste giornata degli zolfatari e che oggi narrano l'inferno di quel sottosuolo, dove generazioni di uomini e bambini hanno lavorato, in condizione di semischiavitù, talvolta sino alla morte. Questa musica, oggi, non solo rievoca e veicola l'ambiente, i luoghi e gli spazi delle miniere dell'altopiano gessoso-solfifero siciliano, ma può diventare, se coerentemente rappresentata, elemento di attrazione e di valorizzazione di queste aree, attualmente marginali.

Latifondo e industria zolfifera

Malgrado la sua centralità geografica, l'altopiano gessoso-solfifero rappresenta storicamente un'area periferica della Sicilia che nel tempo ha assunto valenze diverse in funzione dei differenti modelli di organizzazione territoriale. In età antica, fino alla prima guerra punica, fu area di frontiera fra il

mondo greco e quello fenicio, per poi divenire, dopo la conquista romana, luogo di produzione di derrate agricole, in particolare grano. Nel Medioevo acquisì importanza strategica, dal punto di vista militare, poiché i suoi centri abitati, città-fortezza arroccate su siti impervi e facilmente difendibili, permettevano il controllo del territorio. In età normanno-sveva, il Regno di Sicilia ebbe una funzione di massima centralità in tutto il Mediterraneo, eppure nell'area dell'altopiano gessoso-solfifero con la reintroduzione del latifondo furono gettate le premesse della decadenza economica. In età moderna, la scoperta dell'America determinò una perdita di centralità per la Sicilia e il Mediterraneo e nell'altopiano gessoso-solfifero, caratterizzato dal latifondo e dalla cerealicoltura, i terreni agricoli, un tempo coltivati dagli arabi grazie a sistemi irrigui, si contrassero, divenendo sempre più brulli. Più tardi i processi di trasformazione innescati nelle aree costiere condanneranno gli spazi interni a un ruolo sempre più marginale.

Nonostante, quindi, la notevole esportazione di grano del XVIII secolo e l'industria zolfifera che fino all'Ottocento aveva dato impulso a una crescita economica priva di sviluppo, l'altopiano centrale viveva già una lunga e irreversibile fase di decadenza e le sue città, rimaste ancorate a vecchie logiche economiche, alimenteranno fortemente l'emigrazione siciliana del XX secolo (Sciuto, Cicirello e Pennisi, 2004, pp. 662-666).

Fino alla prima metà del Novecento il territorio fu dominato dal latifondo, con una struttura economica statica, secondo un modello obsoleto in cui le tensioni sociali venivano represse con violenza. Le condizioni di vita delle classi subalterne erano assimilabili a quelle degli animali con cui spesso condividevano non solo le ore di lavoro, ma «anche la misera dimora monocellulare o bicellulare» (Formica, 1975, p. 13). Al latifondo capitalistico si contrapponeva il cosiddetto latifondo contadino. Nel primo l'insediamento si caratterizzava per la presenza di masserie non gestite direttamente dal proprietario, ma date in affitto a terzi che ingaggiavano pochi salariati fissi e numerosi braccianti. Il latifondo contadino, invece, «si frazionava in un grandissimo numero di piccole aziende formate da numerosi spezzoni di terreno, con cui la densissima popolazione contadina aveva generalmente rapporti del tutto precari, sia per la modestia e l'insufficienza della terra posseduta e coltivata, sia per la provvisorietà e la aleatorietà dei contratti che la inserivano nel processo produttivo» (*ibidem*, p. 15).

Nonostante alcuni timidi tentativi di intaccare il latifondo già nel 1940, solo nel 1950 fu varata la riforma agraria, ma l'ERAS (Ente per la Riforma Agraria in Sicilia) riuscì a realizzare solamente piccole e vulnerabili aziende contadine, mentre sarebbe stata auspicabile la formazione di aziende cooperati-

ve dedite alle leguminose da foraggio e all'allevamento del bestiame, in modo da trasformare l'economia agricola della Sicilia interna in un'efficiente agricoltura di mercato. Si deve aggiungere, inoltre, che molti terreni espropriati sfuggirono alla «riforma per effetto delle vendite fittizie anticipate tra eredi delle famiglie dei grandi proprietari con la promessa di valorizzazione dei terreni estensivamente coltivati, o addirittura mediante l'illegale classificazione di molte aziende come aziende modello» (Pecora, 1968, pp. 472-474). Nel contempo il timore dell'espropriazione spinse molti a frammentare ancor di più le loro terre in piccoli appezzamenti e a liberarsene mediante enfiteusi trentennale o perpetua.

Lo zolfo era stato l'elemento chiave dell'economia dell'altopiano centrale siciliano tra la fine del Settecento e la seconda metà dell'Ottocento, quando l'industria locale contribuiva al 91% della produzione mondiale. Nel 1815, la produzione raggiunse 23.000 tonnellate, 31.000 nel 1832 per arrivare a 40.000 nel 1833. L'incremento era correlato alla forte domanda di zolfo, che aveva caratterizzato il secondo decennio del XIX secolo, e all'andamento crescente dei prezzi per tonnellata da 122 lire (1815) a 171 (1832).

Le maggiori richieste provenivano dalla Francia e dall'Inghilterra, che nel 1834 avevano assorbito il 94,4% dell'esportazione di zolfo siciliano, e in minore misura dal Belgio, dagli Stati Uniti, dagli Stati Sardi e dalla Russia. La domanda delle industrie chimiche e manifatturiere inglesi e francesi determinava un legame sempre più saldo con l'industria zolfifera siciliana e il prezzo continuò a aumentare sino a superare le 290 lire la tonnellata (Mortillaro, 1840, p. 10). Ciò aveva avuto come conseguenza l'incremento dell'estrazione e la messa in attività di nuove miniere per aumentare la produzione. Gli esportatori di zolfo, dal canto loro, attuavano speculazioni acquistando e vendendo a distanza di tempo e i piccoli imprenditori si affidavano ai consigli interessati dei commercianti e degli speculatori. Dal 1832 la produzione iniziò ad superare le esportazioni e negli anni successivi le eccedenze determinarono la caduta dei prezzi e l'inizio della crisi. I produttori ebbero sempre minore disponibilità di capitali, mentre gli affitti delle miniere rimanevano fissi e spesso contrattualmente bloccati per quattro anni. Gli affittuari erano, così, costretti a sfruttare al massimo la miniera avuta in gabella per evitare la risoluzione del contratto e da qui l'aumento non solo dell'offerta di zolfo, ma anche delle miniere prese in gabella, mentre le ditte inglesi e francesi acquistavano gli impianti di produzione, investendo con capitali propri (Barbagallo, 1951, p. 444).

L'intensificazione della produzione di zolfo aveva, inoltre, causato seri danni all'ambiente. Nonostante le commissioni sanitarie provinciali tentasse-

ro di regolamentare con divieti l'attività estrattiva, i proprietari sostenevano che i vapori solforosi purificavano «l'aere e le acque dai miasmi e dalle paludi di queste contrade» (Decurionato di Campofranco, 1833). I gas dello zolfo provocavano nelle aree limitrofe un pesante inquinamento atmosferico, con notevoli danni all'agricoltura e ricadute negative sui raccolti e sul bestiame, ma, nonostante le denunce, i regolamenti emanati venivano puntualmente ignorati. La ricerca del «giallo» e le elevate rendite erano stimolo per i proprietari a procedere, senza ordine e criterio, allo scavo dei terreni. Scavi che, ben presto, ebbero ripercussioni anche sull'assetto geologico, con conseguenze sulla stabilità degli edifici, determinando crolli anche nelle chiese, tanto da indurre la popolazione ad abbandonare alcuni centri per ragioni di sicurezza.

Alla vigilia dell'Unità, Lercara Friddi deteneva il primato nella produzione, seguivano Caltanissetta, Villarosa e Casteltermini (Addamo, 1989, pp. 60-70). L'ampliamento dei mercati di sbocco non era sostenuto da adeguati collegamenti marittimi e terrestri e il minerale diventava sempre più costoso. Le prime zolfare erano state, infatti, quelle ubicate nell'area costiera meridionale, vicino ai caricatoi di Porto Empedocle, Siculiana, Licata, Terranova e Palma, dove lo zolfo arrivava portato dai muli e dagli asini per essere imbarcato sui velieri. Vi furono, quindi, forti richieste per la costruzione di una rete ferroviaria che realizzasse l'integrazione tra i diversi bacini minerari, dando priorità alla linea Palermo-Girgenti (l'attuale Agrigento) con diramazioni su Caltanissetta e Licata (Brancato, 1965, pp. 371-384). I contrasti politici, le difficoltà economiche della Compagnia Vittorio Emanuele e gli ostacoli tecnici dovuti al dissesto idrogeologico ritardarono di oltre dieci anni la realizzazione delle ferrovie dello zolfo. Solo nel 1869 fu completato il percorso Palermo-Lercara Friddi e nel 1870 quello Catania-Raddusa-Leonforte, mettendo in collegamento i più grandi bacini minerari della Sicilia. Il diminuito costo dei trasporti fece abbassare il prezzo dello zolfo, ancor più quando l'imprenditore inglese Robert Trewhella realizzò il tratto Leonforte-Villarosa, permettendo alle zolfare di Calascibetta, Castrogiovanni, Piazza Armerina e Villarosa di gravitare sul porto di Catania, dimezzando i costi rispetto alle spedizioni da Licata.

I collegamenti con Palermo e Catania determinarono una nuova competizione per il commercio dello zolfo. Infatti, le due città si contendevano i vantaggi della scelta: Palermo-Lercara Friddi-Porto Empedocle, da un lato, e Catania-Leonforte-Caltanissetta-Xirbi, dall'altro. Dopo accesi dibattiti tra istituzioni locali e forze imprenditoriali che indicavano Montedoro come luogo di diramazione per Caltanissetta e in alternativa l'area a sud del quadrivio

delle Caldare, che avrebbe favorito i centri minerari di Aragona, Grotte, Comitini e Racalmuto, l'opzione Montedoro non fu accolta per la natura franosa dei terreni che impediva la realizzazione della ferrovia e venne costruito il tronco delle Caldare e la tratta Vallelunga-Caltanissetta, inaugurati nel 1880 e nel 1881 (Canciullo, 1986, pp. 410-412).

I nuovi collegamenti annullarono i vantaggi della vicinanza ai bacini costieri in provincia di Girgenti e permisero la riattivazione di molte miniere distanti dal mare nell'area nissena (Riesi, Sommatino, Serradifalco e San Cataldo), mentre vennero chiuse quelle di Favara, Naro, Palma Montechiaro e Cianciana, lontane dai circuiti di collegamento. Catania divenne il principale centro di lavorazione, commercializzazione e smistamento degli zolfi (Barone, 1987, pp. 309-328) e lungo il tracciato ferroviario furono realizzate, da imprenditori locali e stranieri, numerose attività industriali: molitura, produzione di acido solforico e concimi chimici con relativi depositi e magazzini ([2]).

La recessione iniziò con la contrazione dei prezzi in seguito all'affermarsi di nuove realtà produttive fuori dal territorio siciliano, che godevano di vantaggi competitivi sia per la natura geologica dei giacimenti sia per l'avanzata tecnologia di estrazione. L'Anglo-Sicilian Sulphur Company tentò, allora, di disciplinare il settore commerciale affidando a Ignazio Florio il compito di stipulare i contratti di vendita dello zolfo. La società anglo-sicula si impegnò ad acquistare per cinque anni a prezzi già stabiliti la produzione delle miniere e concluse contratti vantaggiosi con le raffinerie catanesi, obbligandole a lavorare esclusivamente gli zolfi forniti dalla società. Tuttavia, dopo il secondo quinquennio, per la concorrenza delle compagnie americane che nel 1905 nel porto di Marsiglia sbarcarono il primo carico di zolfo a 60 lire la tonnellata, l'Anglo-Sicilian Sulphur Company decise di non rinnovare gli accordi e venne messa in liquidazione. Nel 1907 gli Stati Uniti producevano il 39% dello zolfo mondiale e la Sicilia, dopo quasi un secolo, perdeva il primato in un'industria che nel tempo era stata fonte di ricchezza (per pochi), occupazione e sofferenza. In breve tempo chiusero molte miniere: Grottacalda a Piazza Armerina, Bosco a San Cataldo, Ciavalotta a Favara e quasi tutte quelle site a Serradifalco (Colonna, 1972).

Nel 1917 fu istituito il Comitato permanente per lo zolfo con poteri decisionali sui prezzi di vendita e sull'assegnazione delle quote di produzione

(2) Lo scrittore Antonio Aniante ricorda «lo zolfo grezzo arrivare dalle cave agli zolfifici catanesi […] questo è il primo spettacolo che offre Catania ai visitatori. È tutto un vasto quartiere che vive di zolfo e nello zolfo […] che si trova sparso come sabbia, come pietre, sulla strada, dinanzi alle case, nei cortili, sui tetti» (Aniante, 1965, p. 401).

che, però, non riuscì a risolvere i problemi dell'industria zolfifera, legati alla vulnerabilità della produzione locale rispetto a quella americana, tanto che nel 1921 l'esportazione si ridusse ad appena 100.000 tonnellate (Addamo, 1989, pp. 105-106). Nel 1927 un regio decreto disciplinava in materia di miniere, eliminando la figura dell'industriale e conferendo al proprietario la gestione (Lupo, 1981, p. 129). Il risultato fu un ritorno alle gabelle e un'ulteriore contrazione dell'industria zolfifera.

Nel 1950 la produzione era di 130.000 tonnellate, gli occupati 10.000 e le miniere 119. La Regione nel Piano quinquennale per lo sviluppo economico e sociale della Sicilia si impegnava a intensificare le ricerche nel sottosuolo, a migliorare la produzione di acido solforico e incentivare l'impiego dei nuovi concimi in agricoltura. Una legge regionale del 1956 stabilì la costituzione di un fondo per la sovvenzione dell'industria, agevolazioni e contributi per i nuovi impianti, indennità di licenziamento per i disoccupati, chiusura delle miniere improduttive e mobilità della manodopera nell'industria. Infine, nel 1962 venne istituito l'Ente Minerario Siciliano (EMS), ma nessun provvedimento riuscì a fermare la crisi progressiva dell'industria solfifera, che ebbe come effetto la contrazione del numero delle miniere attive, da 105 nel 1962 a 25 nel 1969, fino alla loro completa chiusura (Addamo, 1989, pp. 110-111).

La musica e i canti dell'altopiano gessoso-solfifero

Il territorio delle zolfare, che affascina il visitatore con i suoi paesaggi, ha costruito e tramandato un modello culturale espresso in forme variegate, materiali e immateriali, come ad esempio la musica, che ha veicolato gli spazi dello zolfo nel mondo, rendendo noti l'ambiente, la storia, il vissuto e le condizioni umane, sociali ed economiche di un'area che, nonostante vantasse il primato mondiale nella produzione di zolfo, non assicurava però ai propri lavoratori e alle loro famiglie i livelli minimi di sussistenza, anzi li sfruttava pesantemente.

Oggi di quella fiorente attività economica, dalla triste realtà umana, restano le miniere e le discenderie, come simboli della storia recente ed esempi di archeologia industriale; alcuni film, come *Il cammino della speranza* di Pietro Germi che ha reso noti a tutti i ritmi di *Vitti 'na crozza*; il cortometraggio di De Seta, del 1955, che ha diffuso i canti, con il loro potere evocativo, sulle note del «marranzano», divenuto elemento di identificazione della Sicilia; i protagonisti dell'attività estrattiva: i *pirriatura* e i *carusi*, reali vittime di quel periodo; la letteratura di Luigi Pirandello (*Il fumo*) e di Giovanni Verga (*Rosso Malpelo*).

La musica e i canti, infatti, raccontano e rappresentano i costumi, le tradizioni e il vissuto di un popolo, si diffondono rapidamente tra gli abitanti di un'area e ne divengono elemento identitario anche se, nella maggior parte dei casi, l'autore è anonimo (Pitrè, 1871, p. 12). La musica, nonostante la globalizzazione, con la conseguente omologazione, rappresenta, anche qui, l'elemento di congiunzione tra passato e presente, restituisce agli spazi della memoria la sua identità, con le parole espresse nella lingua madre (il siciliano), fornendo una chiave di lettura e di conoscenza e contribuisce a mantenere vivo il senso dei luoghi, che si collega alle zolfare, una storia di lavoro duro, di amarezze e di grandi sacrifici, in cui furono protagonisti anche i bambini. Un elemento della cultura immateriale attraverso cui è possibile percorrere la storia dell'attività estrattiva scritta, in assenza di legislazione, dagli zolfatari e dai capi-maestri.

Oggi dei canti delle zolfare, a parte *Vitti 'na crozza*, rimangono solo frammenti e strofe evocative di condizioni di vita difficile e triste, da dimenticare, ma nonostante questa diffusa volontà, nelle miniere si cantava. Gli zolfatari avevano un loro repertorio che veniva praticato per alleviare la sofferenza del lavoro, durante il riposo o in rare occasioni di svago.

Partiture monodiche che rimandavano a modalità arcaiche, i testi (ottave di endecasillabi) e le melodie riproducevano i canti dei contadini o erano varianti di quelli dei carrettieri, le cui vite erano inscindibilmente connesse perché dello stesso ambiente naturale e culturale. Ne derivava «un universo culturale, insieme compatto e variegato», del quale è difficile, se non errato, isolare schematicamente le componenti. «Un universo dove tutti – zolfatari, contadini, carrettieri – pur con la peculiarità dei loro rispettivi saperi, partecipavano sostanzialmente della medesima tradizione» (Garofalo, 1989, p. 196).

Alberto Favara, noto etnomusicologo, verso la fine dell'Ottocento, raccolse un certo numero di canti che rievocavano il vissuto all'interno delle miniere di zolfo (di particolare interesse *A Surfarara*), denominati: *Corpus di musiche popolari siciliane* e *Canti della terra e del mare di Sicilia*.

A Surfarara
Ccà sutta, 'nta 'stu 'nfernu, puvureddi,
Nui semu cunnannati a' tirannia.
A manu di li lupi su' l'agneddi;
Ciancitici, cianciti, mamma mia.

[Quaggiù, in questo inferno, poveretti, / Noi siamo condannati alla tirannia. / A mano (in potere) dei lupi sono gli agnelli; / piangeteci, piangete, o madre mia] [Favara, 1907, p. 17].

Giovanni Petix ha lasciato una raccolta di trentanove *Canti della zolfara* (di seguito ne riportiamo uno), di grande valore documentario, che appartenevano alla tradizione di Montedoro. Parti testuali, senza pentagrammi, che trasmettono il senso dei luoghi, le sensazioni, gli stati d'animo e raccontano la storia di quel lavoro, ormai dimenticato e sconosciuto alle giovani generazioni. Parole fortemente significative, che portano il lettore nella realtà del buio.

Poviri surfarara svinturati
comu la notti iuòrnu la faciti!
Cu vinticincu grana c'abbuscati
subitu a la taverna vi nni iti.
Si pi accidenti caditi malati
pi lu spitali subitu partiti
Faciti tistaminatu, e chi lassati?
Li strazzi e li marruggia, si l'aviti!

[Poveri zolfatari sventurati / voi della notte fate giorno! / Non avete ancora guadagnato venticinque grani / che già ve ne andate alla taverna. / Se per disgrazia vi ammalate / andate subito all'ospedale. / Fate testamento, e che lasciate? / stracci e picconi, se ne avete!] [*www.murra.it*].

Mentre queste strofe sono rimaste all'interno delle pagine ingiallite di libri divenuti patrimonio culturale della Sicilia, solo un brano ha varcato i confini dell'isola, divenendo simbolo identitario dei luoghi e dei suoi abitanti: *Vitti 'na crozza*.

Vitti 'na crozza supra 'nu cannuni, / fui curiusu e ci vosi spiari. / Idda m'arrispunniu cu gran duluri / muriri senza toccu di campani. / Sinni eru, sinni eru li me anni, / sinni eru, sinni eru e nun sacciu unni, / ora ca su' arrivati a ottant'anni / u vivu chiama u mortu e 'unn'arrispunni. / Cunzatimi cunzatimi stu lettu / ca di li vermi su' manciatu tuttu. / Si nun lu scuttu cca lu me piccatu / lu scuttu a chidda vita a sangu ruttu. / Idda m'arrispunniu cu gran duluri / muriri senza toccu di campani.

[Vidi un teschio sopra un cannone, / fui curioso e volli chiedergli. / Mi rispose con gran dolore / morire senza rintocco di campane. / Se ne andarono, se ne andarono i miei anni, / se ne andarono, se ne andarono e non so dove, / ora che sono arrivati a ottant'anni / il vivo chiama e il morto non risponde. / Rifatemi, rifatemi questo letto / poiché dai vermi son divorato tutto. / Se non lo riscatto qua il mio peccato / lo pagherò nell'altra vita a sangue rotto. / Mi rispose con gran dolore / morire senza rintocco di campane].

Il merito di avere veicolato nell'immaginario collettivo il territorio delle miniere e i modelli di vita siciliani è del noto regista Pietro Germi che nel 1950 girò nella miniera Ciavolotta, a Favara, il film *Il cammino della speranza*, tratto dal romanzo *Cuore negli abissi* dello scrittore siciliano Nino Di Maria, di Sommatino, con la sceneggiatura di Fellini e Pinelli, nel quale Renato Terra (doppiato da Peppino Ferrara) interpreta Mommino, il chitarrista che canta *Vitti 'na crozza*.

Questo canto rappresenta il presupposto per raccontare un pezzo di storia della Sicilia e per indagare la realtà economica e sociale legata all'industria zolfifera dell'altopiano siciliano.

Il cinema infatti come la musica, per la relazione di reciprocità che instaura con la geografia, consente di dare un contributo importante alla lettura dei luoghi attraverso le emozioni offerte dal territorio.

Il cammino della speranza narra, infatti, il viaggio di un gruppo di minatori che, dopo la chiusura della miniera nella quale lavoravano, decidono con le loro famiglie di lasciare per sempre i luoghi dove sono nati per raggiungere la Francia.

Il canto *Vitti 'na crozza* è sempre presente: nei titoli di testa; nell'introduzione al tema della miniera; all'interno delle scene, quasi a rappresentare l'elemento di congiunzione di tutte le riprese. Ha un effetto liberatorio per gli zolfatari all'osteria, quando decidono di emigrare; viene suonato dal minatore nel treno, appena superato lo Stretto di Messina; viene ripetuto in segno di coraggio nella Pianura Padana, divenendo quasi un inno, dopo il confine francese ([3]). Paradossalmente il film non ebbe grande successo, ma *Vitti 'na crozza* divenne subito popolare e le case discografiche incisero, per la prima volta, nel 1951 il disco (78 giri) con la trascrizione: «F. Li Causi / canzone siciliana inserita nel film *Il cammino della speranza* / Quartetto Francesco Li Causi / Canta Michele Verso». Successivamente, sotto la spinta del successo e per motivi esclusivamente commerciali, si elaborò un nuovo

(3) «Mondo Nuovo 18-24 ft/s, n. 1 del 2006» (Associazione Museo Nazionale del Cinema): la canzone venne registrata direttamente dalla viva voce dei solfatari di Favara: «Un anno dopo abbiamo attraversato tutta l'Italia dalla Sicilia al Monginevro per girare *Il cammino della speranza*. Ho un indelebile ricordo delle riprese realizzate in una miniera di zolfo siciliana. Scesi sotto terra e mi parve di trovarmi in un girone infernale: dalle rocce emanava un calore fortissimo, i minatori – che stavano scioperando da una settimana – erano seminudi o nudi del tutto. Portavo con me uno dei primi registratori audio magnetici [...] Con questo piccolo apparecchio registrai un indimenticabile coro dei minatori che cantavano *Vitti 'na crozza* sul ritmo del motore un po' sbiellato che pompava l'aria a quelle profondità».

arrangiamento: allegro-andante, con tre strumenti (chitarra, mandolino e basso) e la registrazione fu eseguita negli studi Cetra di Torino. Da quel momento iniziava lo snaturamento del canto originale, un'antica canzone dei minatori, un canto di morte, veniva registrato in ambienti diversi da quello isolano solo per motivi commerciali – rimane però il merito di avere veicolato, ovunque, l'ambiente siciliano.

L'elemento di contrasto con la versione originale fu l'introduzione del famoso «tralallallero» o «larallallero lallero», che lo rese internazionale. Chi ascolta, infatti, *Vitti 'na crozza* immagina che si tratti di un inno alla vita per il motivo allegro, in realtà la lettura attenta delle parole indica amarezza, rassegnazione e morte.

Il brano è uno spaccato di vita vissuta e racchiude, in poche battute, anche le tradizioni e i costumi di quel territorio, infatti le parole *crozza* (teschio) e *cannuni* (grande bocca) ne rappresentano la chiave di lettura. Due le interpretazioni: la prima rimanda alle guerre che si combattevano e *cannuni* indica un pezzo di artiglieria e *crozza* l'usanza, tramandata dal periodo medievale, di attaccare il teschio del giustiziato alla torre di un castello; la seconda, più attendibile, è riconducibile alle miniere in cui *cannuni* indica il boccaporto d'ingresso. Questa grande bocca che «inghiottiva gli uomini nelle sue viscere e che, talvolta, non li restituiva alla vita. Quale che sia il riferimento è indubbio che il teschio oggetto del canto sia alla disperata ricerca della pace dell'anima, irraggiungibile finché una mano pietosa non ne avrà composto i resti mortali, non avrà fatto rintoccare le campane a morte e non sarà celebrata una messa in sua prece» (Favarò, 2015, p. 23).

Rosa Balistreri, nota cantante di musica popolare siciliana, non volle mai interpretare la canzone con quel ritornello che ne stravolgeva l'antico significato, espresso in versi dolorosi, pieno di amarezza che non poteva essere assolutamente travisato. Soltanto alla fine degli ani Ottanta la cantante rielaborò quelle strofe, tolse il ritornello e con un'interpretazione magistrale dai ritmi più lenti, dalle modulazioni quasi arabe, dalla voce vibrante e penetrante, restituì il brano alla sua anima. Un'accusa ai ministri della religione cattolica che non avevano pietà di quegli uomini, ai quali negavano persino la sepoltura.

Diverse le ipotesi di questi eventi, che aggiungevano dolore al dolore e che traevano origine da una situazione quasi paradossale, che rappresentava, da un lato, i minatori e le condizioni disumane del loro vissuto fatto di grandi sacrifici e di indicibili sofferenze, ma sempre colpevoli peccatori: essi, infatti, scendevano in miniera nudi o quasi, molti erano *carusi* (i ragazzini che venivano sfruttati nelle miniere), spesso oggetto di violenze anche sessuali da parte dei capi; dall'altro, le persone che, al di fuori dei luoghi di la-

voro, in quelle pochissime ore libere «affogavano la tristezza di una vita grama frequentando le bettole» e quindi sempre colpevoli peccatori. Altre ipotesi sostengono che lo zolfo e i suoi effluvi, nella profondità della terra, siano riconducibili all'immagine del fuoco dell'inferno e quindi al demonio, e ancora che il divieto di sepoltura fosse correlato anche alle lotte sociali a cui avevano partecipato i minatori alla fine dell'Ottocento, considerati pertanto comunisti (*ibidem*, 2015, p. 27).

Il grande successo del brano interessò diversi cantanti: tra gli anni Sessanta e Settanta, Domenico Modugno lo trasformò in un canto dei carrettieri, fu poi la volta di Toni Bruno, Amalia Rodriguez e Rosanna Fratello, e recentemente è stato riproposto dalla catanese Carmen Consoli con un arrangiamento moderno.

Cinema e letteratura come rappresentazione del territorio

Il cinema iniziò solo nell'immediato secondo dopoguerra a rappresentare le vicende umane legate alle zolfare, malgrado autori come Verga, Pirandello, Giusti Sinopoli avessero trattato da tempo il tema delle miniere e delle inaccettabili condizioni di vita degli zolfatari. Il cinema fascista, infatti, preferiva proiettare le immagini degli ambienti urbani ed era rivolto a un pubblico cittadino ed evoluto, proteso al futuro e desideroso di benessere, in netta contrapposizione con i modelli sociali ed economici delle aree interne della Sicilia e con le zolfare già agonizzanti e prive di interesse. Le macchine da presa, con il film *Il cammino della speranza* di Pietro Germi, fanno conoscere le miniere e l'ambiente dell'altopiano gessoso solfifero, ma il cinema non illustrerà solo i luoghi, poiché le colonne sonore, con i loro ritmi, riproducono gli stati d'animo di quel vissuto, con le sue implicazioni sociali e antropologiche. Le zolfare, infatti, hanno rappresentato un modello di contrapposizione sociale: da un lato borghesia e aristocrazia, dall'altro sfruttamento e miseria. E delle zolfare siciliane restano, ormai, solo fantasmi nell'assolato paesaggio ennese, nisseno e agrigentino, gli scheletri delle strutture, divenute simboli di un modello di produzione costruito su vite piene di umiliazione, infelicità, disperazione per le malattie, e ancora sulle prepotenze e le arroganze dei padroni, e infine restano ovviamente le storie, i racconti, la musica, il cinema.

Le zolfare divennero argomento di divulgazione nei documentari e ancora scenografie di narrazioni drammatiche filmiche: *Zolfara* di Ugo Saitta (1947) e *Surfarara* di Vittorio De Seta (1955) le prime realizzazioni docu-

mentarie ([4]); poi film drammatici come *Il cammino della speranza* di Germi (1950), *La discesa di Aclà a Floristella* di Aurelio Grimaldi (1992) e *Rosso Malpelo* di Pasquale Scimeca (2007), tratto dall'omonima novella del Verga.

Zolfara e *Surfarara* portavano alla luce una realtà nascosta: il vissuto delle miniere, scoperte, indagate e mostrate al mondo quasi alla fine della loro vita produttiva, quando da esse si fuggiva per l'Italia del Nord o il Belgio, come raccontava Pietro Germi. Il cinema narrava gli oscuri luoghi delle zolfare e ne subiva il fascino, esternava le emozioni agli spettatori, a loro volta proiettati in paesaggi come immagini ferme nel tempo, che sembravano uscite da pagine di scrittori locali. *Surfarara* riproduce una Sicilia centrale arida e assolata. La *troupe* riprende le immagini dei minatori che scendono in profondità e poi risalgono seguendo gli stessi ritmi di lavoro dall'alba al tramonto. L'oscurità del sottosuolo si contrappone alla luce della superficie, lì dove si conclude il processo di estrazione, le donne svolgono le loro attività domestiche e i contadini lavorano la terra. Un documentario che vuole raccontare il dramma dei minatori in un'Italia che sta per lanciarsi in un periodo di conquiste sindacali. Riprese cinematografiche autentiche che si aprono con la lamentazione di uno zolfataro nella sua lingua madre, e poi le scene si susseguono nell'oscurità ([5]) (De Filippo, 2008, pp. 281-285).

La discesa di Aclà a Floristella di Aurelio Grimaldi, girato nel 1992 nel Parco minerario di Floristella-Grottacalda, narra di un *caruso* di 11 anni, Aclà, che assieme al padre e ai fratelli lavora in miniera. Per lui il datore di lavoro aveva corrisposto alla famiglia 500 lire, una somma che il ragazzo avrebbe scontato lavorando per otto anni, un particolare tipo di contratto chiamato in gergo «soccorso morto» (Morreale, 2006).

Il film di Pasquale Scimeca, *Rosso Malpelo*, tratto dall'omonima novella del Verga, viene girato nell'Ennese. Quella di Malpelo è la storia di un'infanzia negata, di solitudine, di dura sopravvivenza; non c'è spazio per i sentimenti o per le carezze materne, la sua vita si svolge nel sottosuolo, dove l'oscurità penetra ogni cosa ([6]) (*www.rossomalpelofilm.it*). Scimeca decide di gi-

(4) Il primo documentario in ordine di tempo fu *Zolfara* di Ugo Saitta, girato a 500 m di profondità nella grande miniera Trabia-Tallarita a Sommatino (CL). Il regista catanese, illustrando il processo di lavorazione dello zolfo, riprende le disumane condizioni di lavoro degli zolfatari e ne promuove il riscatto sociale.

(5) Il cinema di De Seta immerge lo spettatore nella realtà del luogo, la ricerca del regista è orientata al sociale e si attua attraverso una narrazione autentica.

(6) La proiezione del film è stata inserita nel progetto *Rosso Malpelo – liberiamo dalla schiavitù del lavoro i bambini del mondo* e tutti coloro i quali hanno contribuito a realizzare la pellicola hanno deciso di devolvere gli utili in favore dei bambini che lavorano o che vivono attorno alle miniere.

rare *Rosso Malpelo* durante una visita al Parco minerario di Floristella, dopo avere osservato le discenderie (cunicoli a misura di bambino), non solo in omaggio al Verga, ma in ricordo dei *carusi* di allora, trattati in modo disumano, e dei tanti bambini che ancora oggi sono sfruttati nel mondo del lavoro.

Nella letteratura scritta, Luigi Pirandello, appartenente al ceto borghese, illustra la zolfara con maggiore distacco. Tuttavia, in *Ciaula scopre la luna* mostra interesse e pietà per i *carusi*, mentre in un altro suo lavoro, *Il fumo*, descrive il cambiamento ambientale dovuto alla presenza delle miniere, dove, talvolta, venivano appiccati incendi in segno di ribellione al padrone. Una protesta contro la pericolosità del lavoro che si svolgeva nel sottosuolo, in quelle gallerie che il Verga descrive come «tane di lupi» (7).

Il paesaggio infernale delle zolfare fu descritto anche da Guy de Maupassant, allorché visitò le miniere dell'Agrigentino: «Andiamo quindi a visitare le miniere di zolfo. Penetriamo in mezzo alle montagne. Davanti a noi, un vero paese di desolazione, una misera terra che pare maledetta, condannata dalla natura. Le vallate si aprono, grigie, gialle, pietrose, sinistre, recanti il marchio della riprovazione divina, con un superbo carattere di solitudine e di povertà» (Maupassant, 1998, p. 89).

Considerazioni conclusive

Il crescente interesse verso i beni culturali ne ha ampliato l'offerta, includendo fra questi anche gli elementi della cultura materiale e immateriale. In questo nuovo contesto, le miniere rappresentano una componente di rilievo del vastissimo giacimento culturale della Sicilia e testimoniano la memoria e l'identità degli abitanti dell'altopiano gessoso-solfifero, rievocando l'economia legata allo zolfo e all'industria estrattiva.

La conoscenza del patrimonio minerario delle aree interne della Sicilia è di fondamentale importanza per realizzare le opportune riflessioni su ambiente e cultura, considerate le profonde trasformazioni strutturali e infrastrutturali che interessarono il territorio per effetto dell'attività estrattiva. L'altopiano gessoso-solfifero conserva il modello culturale legato agli insediamenti sorti intorno alle zolfare, dove lo zolfo, unico comune denominatore, ha caratterizzato il paesaggio e l'ambiente sociale, attribuendone il tratto distintivo e identitario.

(7) Ancora ai *carusi* rivolgono attenzione Leopoldo Franchetti e Sidney Sonnino, che nella loro inchiesta denunciano: «s'impiega pure un gran numero di ragazzi di 5-6 anni» (Franchetti e Sonnino, 1924, p. 349).

Il patrimonio culturale dello zolfo si concentra in un'area compresa tra le provincie di Caltanissetta, Enna e Agrigento con estensioni a quella di Palermo e Catania. Oggi di questa economia restano solo i segni dell'archeologia industriale con le loro implicazioni etnoantropologiche, che attribuiscono ai luoghi un grande valore culturale con notevoli potenzialità di fruizione. Nell'area sono stati, infatti, imposti vincoli di tutela storica ed etnoantropologica (ex lege 1089/1939) e, con la lr 17/1991, sono state poste le premesse per la realizzazione della musealizzazione dell'area mineraria del Nisseno, comprendente le solfare Gessolungo e Grasta, site nella parte sud-occidentale. Con la lr 15/1993 sono stati realizzati il museo delle miniere di Agrigento (Ciavalotta), la miniera-museo di Cozzo-Disi (Casteltermini) e il Parco minerario di Floristella-Grottacalda (Enna), attualmente l'unico in Sicilia dove si possono visitare, oltre al Palazzo Pennisi, le aree esterne con guide che illustrano i reperti, la storia delle miniere e la vita degli zolfatari, anche con documentari.

Nel 1994 e nel 1996 l'Assessorato regionale ai beni culturali e ambientali della Regione Siciliana ha sancito l'interesse etno-antropologico per le zolfare, ormai dismesse, di Lercara Friddi e il 26 settembre 2007 alla Camera dei deputati (XV legislatura) è stata presentata la proposta di legge 3067 per l'istituzione del Parco nazionale geominerario delle zolfare di Sicilia.

In provincia di Caltanissetta, oltre al complesso zolfifero di Trabia-Tallarita (Riesi), sono presenti due strutture museali fruibili: il Museo mineralogico, paleontologico e della zolfara «Sebastiano Mottura», che si trova nel capoluogo presso l'omonimo Istituto di Mineralogia e il Museo della zolfara di Montedoro, che ospita un ricco percorso storico-tecnico sull'epopea delle zolfare siciliane.

In provincia di Palermo si trova il complesso zolfifero di Lercara Friddi, che è gestito dalla Soprintendenza ai Beni Culturali e Ambientali di Palermo ed è attualmente chiuso al pubblico e, quindi, non fruibile, perché l'Ente Minerario Siciliano non ha mai dato l'autorizzazione. Invece, grazie al POR 2007-2013, è in fase di allestimento il museo dello zolfo, che verrà ospitato nel palazzo ottocentesco Villa Rose Gardner di Lercara, che apparteneva a una ricca famiglia anglo-americana che si era trasferita a Lercara e che commerciava zolfo.

Anche in provincia di Enna si trovano due strutture museali: la Mostra permanente della civiltà mineraria, a Piazza Armerina, e il Treno museo dell'arte mineraria e civiltà contadina, presso la stazione di Villarosa. Il Treno museo è un'idea originale, con reperti e materiale fotografico esposti all'interno di due vagoni ferroviari. Sia il Treno museo sia la Mostra permanente possono essere visitati dai turisti, ma, purtroppo, non è ancora stato realizzato il Parco nazionale geominerario delle zolfare di Sicilia.

La fine dell'attività estrattiva sancita dalla lr 34 del 1988 ha consegnato alla Sicilia le miniere, simboli muti di un frammento di storia, con le infrastrutture, gli impianti, i fabbricati, i binari dismessi che, ubicati in un paesaggio naturale rimasto integro nel tempo, costituiscono un'eredità storica di valori materiali e immateriali che deve essere tutelata e conservata.

Il paesaggio culturale dello zolfo potrebbe rappresentare il presupposto di un percorso che comprende i principali siti che si snodano dal territorio ennese, con Grottacalda e Floristella, Faccia Lavata, Galati, Zimballo, Giangagliano, Giumentano, Capodarso e Severino, al territorio nisseno con Trabia-Tallarita, Gessolungo, Trabonella, Grasta, Iuncio, Testasecca, Apaforte-Bosco, Stintone, San Cataldo-Palo, Rabbione, Gabbara, Marici e Gibellina, e all'area agrigentina con Milocca, Crocilla, Montagna, Ciavalotta, Santa Lucia, Cozzo Disi e Montelungo, per estendersi nel Palermitano a Lercara Friddi.

Nonostante la volontà di tutelare l'archeologia dello zolfo attraverso la lr 17 del 1991, in realtà molte iniziative come la realizzazione di parchi e musei sono rimaste sulla carta e molte miniere con i loro impianti versano in condizioni di grave degrado; ciò è dovuto sia ai lunghi iter burocratici che, protrattisi nel tempo, hanno ritardato l'avvio del recupero, sia alla mancanza di finanziamenti, e oggi spesso divengono discariche a cielo aperto.

La sempre più diffusa attenzione e sensibilità verso il paesaggio, esaltando gli aspetti identitari del territorio siciliano, deve includere anche i bacini minerari dello zolfo, ma necessita un'azione coordinata e un'offerta integrata di azioni per la conservazione, la valorizzazione e la messa in rete delle realtà minerarie più significative. In questa direzione dovrebbero essere svolti i progetti e valutate le potenziali attrattività, connesse al turismo culturale.

Oltre a censire tutti i siti minerari, iniziativa peraltro già avviata dal CRICD (Centro Regionale per l'Inventario, la Catalogazione, la Documentazione) al fine di individuare i siti che per rarità, unicità, rappresentatività e accessibilità potrebbero assumere il riconoscimento di geosito d'importanza locale o regionale, nazionale o mondiale, sarebbe opportuno evidenziare i fattori di interazione anche con altre componenti del vasto patrimonio culturale dell'altopiano. Una banca dati per acquisire conoscenza e informazioni non soltanto ai fini della pianificazione territoriale o della valutazione ambientale, ma anche per la programmazione turistica e per quanti abbiano interesse alla valorizzazione delle risorse presenti sul territorio (Gueli e Pizzo, 2010, p. 23).

Questo patrimonio minerario non comprende soltanto le miniere, ma presenta aspetti variegati nei centri urbani e nei centri rurali, anche per effetto dei flussi di migrazione verso queste aree, che hanno indubbiamente innescato processi di trasformazione negli spazi urbani e sociali, per esempio a

Caltanissetta, dove si crearono interi quartieri abitati dagli zolfatari, che si estendevano lungo il percorso che dalla città conduceva alle miniere. Lo stesso avvenne da parte della borghesia che fece edificare i propri palazzi nel nucleo storico cittadino, fornendo un'immagine di grande divario sociale.

Non meno interessanti sono i villaggi di Santa Barbara, Villarosa, Lercara Friddi, Villaggio Mosè e altri beni culturali ubicati nelle aree extraurbane, come le cappelle votive realizzate dai minatori lungo la strada che percorrevano per raggiungere le zolfare o le strade rurali utilizzate per il trasporto dello zolfo. Si devono, inoltre, aggiungere i beni legati alle rivendicazioni dei minatori e alla produzione letteraria di Pirandello, Rosso di San Secondo, Sciascia, che trassero ispirazione da quella realtà veicolando il potere evocativo dei luoghi, o ai canti, oggetto di questo studio, per riscoprire questa parte di Sicilia.

Si tratta di attribuire un valore strategico al patrimonio zolfifero, da condividere con le comunità locali e le istituzioni, e di trasformare i valori identitari in un modello di sviluppo economico, sociale e culturale, come punto di partenza per la riscoperta, il recupero e la conseguente valorizzazione dei siti. Un nuovo modello di sviluppo locale sostenibile, da custodire e trasmettere alle generazioni più giovani, attraverso l'utilizzazione di risorse territoriali atte a innescare nuovi processi e rivitalizzare le aree dell'altopiano senza condannarle alla marginalità, basato sulla connessione di attività legate al turismo culturale e ad altri settori come l'artigianato locale.

L'area oggetto di studio, oltre alle miniere di zolfo, vanta un vasto patrimonio storico come il circuito castrense, la villa imperiale del Casale, riconosciuta dall'UNESCO patrimonio dell'umanità, il grande sito archeologico di Morgantina (Di Blasi, 2001, p. 436), la Venere di Aidone e un patrimonio naturale di grande valore e fortemente attrattivo. Tutto ciò potrebbe innescare un processo di sviluppo, proponendo un itinerario appassionante che coniughi la storia antica con la realtà delle zolfare, anche attraverso un percorso virtuale negli spazi *web* che permetta al visitatore più attento di cogliere il senso dei luoghi ed essere attratto con un'offerta variegata e integrata.

Per realizzare questo nuovo modello di sviluppo occorre una maggiore efficienza delle infrastrutture per migliorare l'accessibilità; occorre, inoltre, attraverso operazioni di recupero mirate, mantenere le antiche strutture e consegnarle ai fruitori dell'era post-moderna con una nuova destinazione d'uso, che, grazie alla tecnologia, consentirebbe ai visitatori di rivivere l'ambiente e il vissuto delle solfare.

Attribuire valore culturale a una risorsa del passato significa garantire la continuità storica alle comunità locali in un modo innovativo e moderno.

Quelli che un tempo furono importanti centri minerari, successivamente, persa la loro funzione, hanno basato la loro fragile economia sull'agricoltura; oggi sono caratterizzati dalla presenza di un alto tasso di popolazione in età senile e da una grande emigrazione soprattutto delle giovani generazioni e in alcuni casi lo spopolamento potrebbe comportare nel medio-lungo periodo la scomparsa del centro.

Attualmente solo un piccolo comune dell'altopiano gessoso-solfifero, Cianciana nell'Agrigentino, la cui economia un tempo si basava sull'attività estrattiva, sta calamitando l'attenzione anche internazionale. Esaurita la funzione mineraria, questo centro sembrava destinato a scomparire per la forte emigrazione, mentre oggi conta 3.500 abitanti. Dal 2002 svedesi, finlandesi, danesi, norvegesi, francesi, polacchi, americani e russi, che rappresentano il 10,5% della popolazione, hanno acquistato le case vuote, soprattutto del centro antico, e con un investimento di circa 40.000 euro hanno ristrutturato e rivalorizzato gli antichi palazzi. A questo si è aggiunta una sana amministrazione che ha attuato una politica di riqualificazione urbana, come la gestione dei rifiuti e la manutenzione degli spazi pubblici (Sgarlata, 2015).

Ripartire, quindi, dalla cultura materiale e immateriale, come il grande patrimonio letterario, la musica, il cinema, per acquisire una lettura più profonda dei luoghi e del vissuto e indicare un nuovo percorso di rinnovamento dell'economia locale, basato sul turismo.

Rendere concreta la riscoperta, la conseguente valorizzazione e la fruizione delle risorse locali significa interpretare in un modo nuovo anche i canti del passato, come *A Surfarara* e *Vitti 'na crozza*, note che furono di dolore, di tristezza e di sacrificio, ma che attirano la curiosità del visitatore, che riscopre il senso dei luoghi, dando un'opportunità di valorizzazione al territorio e di riscatto sociale alle comunità locali.

Note che, in passato, sono sembrate di rassegnazione a quella vita senza altre possibilità, altre volte di ribellione per non poter avere altre opportunità, a eccezione dell'emigrazione che caratterizzò le aree interne dopo la chiusura delle miniere, ma che oggi, anche attraverso le idee dei giovani che vogliono concorrere a nuove opportunità di occupazione, possono trasformarsi in una risorsa concreta che, traendo origine da una storia amara, potrebbe diventare un nuovo fattore di sviluppo.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ADDAMO S. (a cura di), *Zolfare di Sicilia*, Palermo, Sellerio, 1989.

ANIANTE A., *Figlio del sole*, Milano, Ceschina, 1965.

BARBAGALLO C., *Le origini della grande industria contemporanea*, Firenze, La Nuova Italia, 1951.

BARONE G., *Egemonie urbane e potere locale (1882-1913)*, in G. GIARRIZZO e M. AYMARD (a cura di), *Le regioni dall'Unità ad oggi. La Sicilia*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 307-332.

BRANCATO F., *Il primo progetto per la costruzione delle ferrovie in Sicilia*, in «Nuovi Quaderni del Meridione», 1965, 2, pp. 371-384.

CANCIULLO G., *Gruppi finanziari e progetti ferroviari nella Sicilia postunitaria*, in «Studi Storici», 1986, 2, pp. 397-419.

COLONNA M., *L'industria zolfifera siciliana. Origini, sviluppo, declino*, in «Annali della Facoltà di Economia e Commercio dell'Università di Catania», 1972, anno XVIII, pp. 5-101.

DECURIONATO DI CAMPOFRANCO, *Seduta straordinaria in merito al contenzioso fra il Comune di Campofranco e il Conte della Bastiglia*, Decurionato di Campofranco, 1833.

DE FILIPPO A., *Il cinema documentario di Alliata e De Seta*, in S. GESÙ (a cura di), *La Sicilia tra schermo e storia*, Catania, Maimone, 2008, pp. 261-293.

DI BLASI E., *La valorizzazione turistico-culturale di un centro di origine normanna: Aidone*, in V. RUGGIERO e L. SCROFANI (a cura di), *Centri storici minori e risorse culturali per lo sviluppo sostenibile del Mezzogiorno*, Catania, CUECM, 2001, pp. 434-438.

FAVARA A., *Canti della terra e del mare di Sicilia*, Milano, Ricordi, 1907.

FAVARÒ S., *La messa negata. Storia di* Vitti 'na crozza, Palermo, Qanat, 2015.

FORMICA C., *Lo spazio rurale nel Mezzogiorno. Esodo, desertificazione e riorganizzazione*, Napoli, ESI, 1975.

FRANCHETTI L. e S. SONNINO, *Inchiesta in Sicilia*, II, Firenze, Vallecchi, 1924.

GAROFALO G., *I Canti della zolfara*, in ADDAMO (1989), pp. 195-202.

GUELI D. e M. PIZZO, *La conoscenza del patrimonio minerario storico della Sicilia Attività del CRICD e schedatura dei siti minerari dimessi*, in G. ZANNA (a cura di), *Memoria, bellezza e futuro delle zolfare di Sicilia*, Palermo, Luxograph, 2010, pp. 23-24.

LUPO S., *Blocco agrario e crisi in Sicilia tra le due guerre*, Napoli, Guida, 1981.

DE MAUPASSANT G., *Viaggio in Sicilia*, Palermo, Sigma, 1998 (tratto da *La Vie Errante*, Parigi, Éditions Ollendorff, 1890).

MORREALE E., *Zolfare, il set impossibile di un grande film incompiuto*, in «la Repubblica», 30 marzo 2006.

MORTILLARO F.P., *Saggio economico-politico-statistico su i provvedimenti nella mercatura degli zolfi di Sicilia*, Palermo, Stamperia Oretea, 1840.

PECORA A., *Sicilia*, Torino, UTET, 1968.

PITRÈ G., *Canti popolari siciliani raccolti ed illustrati da Giuseppe Pitrè*, I, Palermo, Luigi Pedone Lauriel Ed., 1870.

SCIUTO G., L. CICIRELLO e C. PENNISI, *Funzioni culturali ed economiche dei castelli dell'altopiano gessoso-solfifero siciliano*, in C. MADAU (a cura di), *Risorse culturali e sviluppo locale*, Roma, Società Geografica Italiana, 2004, pp. 657-694 (coll. «Memorie della Società Geografica Italiana», LXXIV).

SGARLATA G., *Il miracolo di Cianciana, così piccola così cosmopolita*, in «la Repubblica», 10 marzo 2015.

SITOGRAFIA

www.cinemambiente.it

www.murra.it

www.repubblica.it

www.rossomalpelofilm.it

Abstract

Sicily has always been a place of contact for varied cultural models which have found, also in music, the representation of lived space. That is the case of some pieces of music, belonging to the Sicilian popular tradition, sung by miners from the chalk-sulphur plateau. Those songs remind us of the sulphur mine assets which were characteristic of the Sicilian economy from the end of the 18th century to the beginning of the 20th, when Sicily were producing the 91% of world sulphur. Nowadays those mines are only examples of industrial archaeology, memories of the recent past that films like *Acla's Descent into Floristella* (2002) and *The Path of Hope* (1950), which has made famous the notes of *Vitti 'na crozza*, remind. Music and songs have spread the image of Sicilian mines, miners and mine-children that have given inspiration to writers such as Luigi Pirandello and Giovanni Verga. Despite globalization, music constitutes a meeting point between past and present, a key to the knowledge of the world.

La musica come geografia: suoni, luoghi, territori
E. dell'Agnese, M. Tabusi (a cura di), 2016, SGI, pp. 183-192

CHIARA GIUBILARO

«THE (ANTI-)ESTABLISHMENT BLUES»: LA DOPPIA GEOGRAFIA DI SIXTO RODRÍGUEZ TRA MARGINALITÀ E SOVVERSIONE

Introduzione

Esplorare la geografia musicale di Sixto Rodríguez, cantautore *folk* statunitense attivo sul finire degli anni Sessanta, significa fare i conti con una scissione che la attraversa e ne disloca continuamente il senso. Su ciascuno dei due fronti generati da questa scissione, infatti, non è semplicemente un luogo che si apre, ma una vicenda biografica e una storia musicale che, dopo aver a lungo viaggiato parallele l'una all'altra, finiscono infine col riallacciarsi, producendo nuove tensioni e nuovi scenari ([1]).

Il primo dei due luoghi intorno a cui si polarizza la geografia di Sixto Rodríguez è la città di Detroit. È qui che nel 1971 il *folksinger* chicano viene scaricato dalla propria etichetta discografica, la Sussex Records, dopo una carriera musicale durata appena quattro anni e una serie serrata di insuccessi inattesi.

Qualche mese dopo, dall'altra parte dell'Atlantico, la leggenda racconta che una ragazza atterrasse a Cape Town portando con sé una copia di *Cold Fact*, l'album di esordio di Sixto Rodríguez. Per quanto la vicenda discografica di Rodríguez sia ancora controversa e la leggenda della ragazza col disco senz'altro suggestiva ([2]), pare più probabile che la A&M Records avesse de-

(1) È in forza di questo riallacciamento e della sua forte esposizione mediatica che a partire dal 2012 Rodríguez è tornato a calcare i palcoscenici internazionali, con una fitta serie di tour e concerti che da allora non si sono ancora interrotti.

(2) Nel corso dell'intervento si cercherà di tenere insieme il finzionale e il fattuale, di farli oscillare l'uno contro l'altro, non tanto per accrescere l'impressione fiabesca che avvolge questa controversa biografia musicale, quanto piuttosto perché in questa storia sono molti i punti in cui la rappresentazione non soltanto produce effetti di realtà, ma in alcuni casi sovrasta letteralmente il reale, scartandolo.

Licenza Creative Commons:
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

ciso nel 1972 di distribuire *Cold Fact* in Sudafrica, come avrebbe fatto qualche anno più tardi anche in Australia e in Nuova Zelanda (Lewsen, 2013, p. 456). L'album *Cold Fact* comincia così a circolare prima a Cape Town e poi nel resto del paese, consacrando nel giro di pochi mesi il misterioso Rodríguez ad inconsapevole icona musicale del Sudafrica negli anni dell'*apartheid*. Il disco si guadagna in breve tempo un posto nel Pantheon degli album di culto dei bianchi sudafricani, divenendo uno dei più pervasivi riferimenti musicali della cultura *anti-apartheid* ([3]).

Due luoghi, dunque, in cui i fatti accadono pressoché nello stesso momento e producono tuttavia scenari di segno opposto. La storia dell'«American zero, South-African hero», per riprendere il titolo di un articolo pubblicato sul finire degli anni '90, rappresenta a mio avviso un punto a partire dal quale provare a riarticolare produttivamente i rapporti fra musica, spazio e potere. Pensare criticamente questi due luoghi è allora il necessario punto di partenza per tentare questa triangolazione. Perché è proprio nella tensione fra queste due geografie musicali che si apre un campo di possibile esplorazione dei rapporti tra produzione musicale, dimensione spaziale e politica culturale.

Trasgressioni musicali

Nel 1989 Edward Said tiene tre lezioni presso l'Università della California dedicate alla musica e all'intreccio di relazioni che questa intrattiene con le dimensioni del sociale e del politico. Delle sue tre *Wellek Library Lectures in Cultural Theory*, pubblicate due anni dopo con il titolo di *Musical Elaborations* (1991), la seconda in particolare contiene un tassello teorico che la nostra ricognizione geografica e musicale non può trascurare. Tanto più da vicino si osserva il posto della musica nella scena culturale occidentale, il concreto manifestarsi delle sue *performances* e i processi di elaborazione critica a cui viene di continuo sottoposta, quanto più si afferra il legame che essa intrattiene con il sociale nonché le modalità complesse della sua compromissione (Said, 1991, p. 58). La musica – continua Said – contiene sempre un insopprimibile elemento trasgressivo, vale a dire un'abilità nomadica di aderire alle

(3) La ricostruzione della storia musicale di Rodríguez in Sudafrica e la rinnovata attenzione mediatica per il cantautore sono, come vedremo, in parte dovute al documentario del 2012 *Searching for Sugar Man* diretto da Malik Bendjelloul. Il successo di Rodríguez in Sudafrica e il suo ruolo nella cultura musicale *anti-apartheid* sono tuttavia oggetto di un dibattito ancora aperto, per il quale si rimanda al resoconto di una *roundtable* pubblicata sulla rivista di studi sudafricani e americani «Safundi» (Lewsen e altri, 2013).

formazioni sociali e di variare al variare dei luoghi e delle situazioni (Said, 1991, p. 70). Ed è qui che la geografia fa irruzione. Perché se la musica è intrinsecamente trasgressiva, se le sue articolazioni cambiano a seconda delle occasioni e delle relazioni di potere, di genere e di razza che in esse hanno luogo, allora esplorarne le *risonanze* geografiche diventa decisivo (Guarrasi, 2011, pp. 52-56). Discutere in termini di risonanza permette a mio avviso di saldare quella dinamica mutuamente produttiva che tiene insieme elaborazioni musicali e produzioni spaziali (Cohen, 1995; Leyshon e altri, 1995). È nel solco di questa dinamica, infatti, che si inscrive l'agenda critica del geografo che esplora la scena delle elaborazioni musicali: «to explore the relationship between the identity of the artist/performance and the music produced; to examine the ways that different forms of music are produced and consumed in different spatial and temporal contexts; and to consider some of the dialogues and tensions between these processes» (Valentine, 1995, p. 483).

Non tanto, quindi, suoni in sé, quanto piuttosto risonanze, vale a dire processi, relazioni, allacciamenti fra la musica e il suo concreto, materiale, aver luogo (Anderson, 2005). Come avremo modo di vedere ripercorrendo la geografia scissa di Sixto Rodríguez, è esattamente in questo spazio di risonanza che i significati politici e culturali sono instancabilmente prodotti e riprodotti (Best, 1997; Hutnyk e Sharma, 2000). È qui che il fatico e l'ineffabile – per riprendere la suggestiva endiadi associata da Paul Gilroy alla musica (Gilroy, 2003, p. 152) – si coagulano intorno a geometrie di potere di volta in volta differenti (Massey, 2005). È solo attraverso questo spazio di risonanza che, a mio avviso, la storia di Rodríguez può essere ricompresa.

*Detroit, l'*american folk music revival *e il Dylan latino*

È la primavera del 1967 quando Sixto Rodríguez, sesto figlio di un operaio messicano migrato negli Stati Uniti negli anni Venti, viene notato durante un'esibizione in un club di Detroit da un discografico locale, che qualche tempo dopo decide di produrre per la Impact Records il suo primo singolo, *I'll Slip Away*. Il nome scelto per il lancio del singolo è – abbastanza significativamente – Rod Riguez. Per comprendere le ragioni di questa scelta occorre però fare un passo indietro e provare ad allargare il nostro orizzonte di analisi.

A partire dagli anni Cinquanta la scena musicale statunitense è attraversata dal cosiddetto *american folk music revival* (Mitchell, 2007). Una volta esauritasi la formidabile spinta impressa al genere da Bob Dylan, i discografici si lanciano in un'estenuante caccia al «nuovo Dylan», che porta un'intera

generazione di *folksingers* a inseguire brillanti promesse di successo per essere dopo poco rigettati da quello stesso sistema che li aveva in qualche modo creati. La musica *folk* e i suoi revival occupano un posto di rilievo nei processi di rimodulazione della scena musicale e culturale statunitense, con implicazioni decisive sul piano politico e sociale. Quel che ai fini della nostra ricognizione è importante trattenere di questo dibattito è da una parte la stretta connessione esistente tra il *folk* e la produzione dell'identità nazionale, dall'altra la forte connotazione di classe, di genere e di razza che lo attraversa e lo significa (Mitchell, 2007, p. 10). La scena americana *folk* è pensata e prodotta per un'*audience* bianca, istruita e di sinistra, legata a doppio filo, dunque, con il tentativo di costruzione di una *americanness* fortemente marcata sul piano politico (Stratton, 2009, pp. 97-98). È all'interno di questo scenario che la scelta del nome Rod Riguez diventa qualcosa di più dell'eccentrica trovata di un discografico locale. Nel cambio di nome è possibile scorgere infatti un malcelato tentativo di de-chicanizzazione, uno sforzo di addomesticamento e una ricerca di aderenza tanto alle leggi del genere *folk* quanto alle aspettative del pubblico.

Nonostante il discutibile tentativo, *I'll Slip Away* non riceve l'accoglienza sperata. Due anni dopo, però, Sixto Rodríguez trova in un'esibizione al Sewer by the Sea, un club di Detroit, la propria occasione di riscatto. Qui viene presentato a Clarence Avant, allora proprietario della Sussex Records, il quale decide di scommettere ancora una volta su quel Latin Dylan – come qualcuno l'avrebbe poi definito – e di produrre nel 1970 *Cold Fact* e poco dopo *Coming from Reality*, i due album fra i quali si sarebbe incisa la fugace carriera musicale di Sixto Rodríguez. Il resto della storia l'abbiamo già anticipato. Nessuno dei due album riesce a vendere il numero di copie sperato e l'insuccesso è palese. Così, nell'inverno del 1971, quando la Sussex Records stabilisce di non rinnovare il suo contratto, Sixto Rodríguez decide di fare ritorno al mestiere di operaio edile e alla sua casa di Woodbridge, il quartiere di Detroit in cui vive ancora oggi.

Le ragioni del fallimento di Sixto Rodríguez sulla scena *folk* americana sono senz'altro molteplici e non tutte di semplice decodifica. Alcuni critici musicali si sono messi sulle loro tracce, puntando il dito ora su una gestione infelice della programmazione radiofonica, ora sul sostanziale anacronismo della sua produzione musicale, o ancora sull'atteggiamento poco accomodante dello stesso Rodríguez, che – giusto per citare un esempio – in occasione di una convention di *manager* e *promoter* si sarebbe esibito rivolgendo le spalle alla platea per l'intera durata dello spettacolo. Per quanto nessuna di queste motivazioni sia da scartare, ce n'è senz'altro una che non pos-

siamo correre il rischio di trascurare. Rian Malan, scrittore e giornalista sudafricano, la individua in una sfasatura difficile da ricomporre tra Rodríguez e il suo pubblico (Malan, 2013):

> Rodriguez was writing literate protest songs for college-educated white Americans whose fashionably leftish politics disguised a subtle and possibly unconscious form of racism. They expected Mexicans to be gardeners, maids or mariachi players. Poets were required to be tormented and pale, in the manner of Byron. They just did not know what to make of a Mexican Bob Dylan.

La scena del *folk music revival*, come abbiamo visto, rappresenta uno spazio tutt'altro che neutro, dentro al quale politica identitaria e produzione musicale convergono sinergicamente. Le *folksongs* di un operaio messicano dal volto tutt'altro che pallido e tutt'altro che angelico spezzano questa convergenza, bloccando ogni possibilità di riconoscimento fra Rodríguez e il suo pubblico. Se è vero che Rodríguez ha composto e suonato la propria musica negli Stati Uniti dell'ultimo scorcio degli anni Settanta, non una delle sue canzoni è però riuscita a produrre un effettivo spazio di risonanza, uno spazio nel quale l'elemento politico e sovversivo potesse trasgredire i confini dei testi, delle musiche e delle *performance*, e trasformare così il contesto di ricezione in un possibile sito di resistenza.

Cape Town, Sugar Man e la lotta anti-apartheid

Si chiude così, senza alcun clamore, la carriera musicale di Sixto Rodríguez. Tuttavia, come Connell e Gibson ci hanno segnalato, la musica è inerentemente mobile e alle volte viaggia lungo traiettorie del tutto inaspettate (Conell e Gibson, 2003). Così, mentre Sixto Rodríguez usciva definitivamente dalla scena americana, in quello stesso momento, in un altro mondo, i suoi dischi cominciavano a passare di mano in mano, di casa in casa, accrescendo lungo la via tanto il successo della musica quanto il mistero intorno alla vita e, soprattutto, alla morte del suo autore. Poco dopo lo sbarco di *Cold Fact* a Cape Town, Rodríguez diviene per i bianchi sudafricani un'icona di ribellione e le sue canzoni un inno di resistenza contro l'*apartheid*. La musica è la stessa, ma il suo spazio di risonanza è radicalmente mutato.

Come abbiamo già accennato, sull'intensità e il peso politico di questo spazio si è sviluppato un fitto dibattito critico, che tende oggi a ridimensionare la rappresentazione offerta dal documentario del regista svedese Malik

Bendjelloul che nel 2012 ha raccontato l'incredibile storia di Sixto Rodríguez, regalandogli una terza vita sulla scena internazionale. Se la centralità di Rodríguez nei processi di resistenza contro l'*apartheid* va senz'altro messa in discussione (Lewsen, 2013; Rommen, 2013; Titlestad, 2013), sembra invece innegabile la decisiva influenza della sua musica sui movimenti di controcultura che a partire dagli anni Sessanta hanno rappresentato una concreta minaccia per l'*apartheid* e hanno contribuito a radicalizzare l'impegno politico di alcuni gruppi di attivisti appartenenti alla classe media bianca sudafricana (Hyslop, 2013). In particolare, le canzoni di Rodríguez avrebbero rappresentato una fonte di ispirazione per il *Voëlvry Movement*, che negli anni Ottanta contribuì a trasformare la scena musicale sudafricana in uno spazio di resistenza culturale e politica (Lewsen, 2013, p. 461; Grundlingh, 2004; Olwage, 2008).

Mettendo da parte le dispute intorno all'intensità dei legami fra la musica di Rodríguez e la lotta all'*apartheid*, quel che ai fini della nostra ricognizione diviene decisivo far affiorare è la dinamica mutuamente produttiva che elaborazioni musicali e produzioni spaziali riescono ad attivare. È nell'incontro con il contesto sociale e politico sudafricano che l'elemento sovversivo presente nei testi di Rodríguez riesce a trovare una ragione di attrito, e a produrre così vibrazioni e risonanze. Come ha segnalato Tariq Jazeel a proposito dei rapporti fra musica e geografia (Jazeel, 2005, p. 233): «The analysis of music within the social sciences raises inherently geographical questions, particularly around how musical practice carves spaces of performance, expression and culture, and how it shapes social spaces of identity, belonging and community». La musica si imprime sugli spazi della *performance* e modellando collettività sociali autorizza l'apertura di nuove possibilità di resistenza politica.

La sfida blues lanciata contro l'*Establishment* e la sua corruzione, il forte richiamo alla differenza di classe e la sua messa in scena nello spazio urbano, la rappresentazione di tutto ciò che viene respinto ai margini, dai traffici di droga al commercio sessuale, gli insuccessi, le violenze e, naturalmente, i soggetti che in vario modo li attraversano e li subiscono ([4]), trovano nel Sudafrica dei primi anni Settanta una formidabile e paradossale cassa di risonanza. La musica di Rodríguez finisce così al centro di spinte egemoniche e contro-egemoniche, e se da una parte la sua diffusione trova in breve tempo un ostaco-

(4) I riferimenti di questa rapida rassegna si trovano nei testi di alcune delle canzoni di Sixto Rodríguez: *Sugar Man*; *This is not a Song, it's an Outburst: or, the anti-Establishment Blues*; *Hate Street Dialogue*; *Inner City Blues*; *Stret Boy* (dall'album *Cold Fact*); *Climb up on My Music*; *A Most Disgusting Song*; *Cause*; *Can't get away* (dall'album *Coming from Reality*).

lo nella censura governativa, è proprio negli spiragli che questa maglia lascia intravedere che si produrranno potenti spazi di aggregazione politica.

Il luogo virtuale: The Great Rodríguez Hunt

C'è un terzo luogo attraverso cui passa la vita e la musica di Sixto Rodríguez ed è il luogo nel quale la geografia scissa di cui abbiamo finora discusso ha trovato l'occasione di una definitiva ricomposizione. È un luogo virtuale ed il suo nome è *The Great Rodríguez Hunt*, il sito creato nel 1997 dal proprietario di un negozio di dischi di Cape Town per rintracciare il misterioso *folksinger* che enorme successo aveva avuto nella sua città. È qui che nel settembre di quello stesso anno Eva Rodríguez pubblica un messaggio attraverso il quale svela definitivamente l'identità del padre (5), inaugurando così la terza vita di Sixto Rodríguez, che ancora oggi all'età di settantatré anni continua – non senza fatica – a calcare i palchi della scena internazionale.

La storia della caccia a Rodríguez merita di essere brevemente ripercorsa per via delle sue implicazioni geografiche. Un anno prima che Eva Rodríguez svelasse ai fan l'identità del padre, un giornalista sudafricano, Craig Bartholomew, decide di mettersi sulle tracce dell'autore di *Cold Fact*, l'album di culto per un'intera generazione di bianchi sudafricani. Le prime testimonianze raccolte lo pongono di fronte ad un ostacolo difficile da aggirare. Tutti gli intervistati, infatti, concordano sulla morte di Sixto Rodríguez, nonostante le loro versioni siano tutt'altro che omogenee: overdose di eroina, condanna per omicidio, combustione indotta sul palco, e così via. Bartholomew non desiste e tenta di risalire all'identità di Rodríguez attraverso le etichette discografiche e le migrazioni dei diritti e, soprattutto, dei profitti (6). Tuttavia, anche la pista economica si rivela presto una strada senza uscita, spingendo così Bartholomew a dedicarsi ad un'attenta ricognizione geografica dei riferimenti presenti nei testi di Rodríguez: città inquiete, strade solita-

(5) Nel messaggio si legge: «Rodriguez is my father! I'm serious. He recently received an article from a journalist there who told him of the following. I went on line to try to find out more info and was shocked to see he has his own site. Truly amazing. Do you really want to know about my father? Sometimes the fantasy is better left alive. It is as unbelievable to me as it is to you» (dal sito *http://sugarman.org/rodmemories2.html*).

(6) La questione è ancora oggi oggetto di intricate dispute legali, perché pare che a Rodríguez non arrivarono mai né la notizia del suo successo in Sudafrica né tantomeno i proventi che ne derivarono. Per una mappatura dei possibili circuiti musicali della discografia di Rodríguez si rimanda all'articolo di Timothy Rommen *Some Cold Facts about Circuits and Circuit Breakers* (2013).

rie e polverose, grattacieli, Georgian Road, San Francisco. Ed è proprio durante questo lavoro di mappatura che le indagini giungono finalmente ad una svolta. È l'indicazione di Deaborn, quartiere di Detroit, ad offrire infatti a Bartholomew la chiave per giungere all'epilogo delle proprie ricerche e a Rodríguez la chance di avere accesso a quel mondo di cui non immaginava di far parte (Bartholomew, 1997).

Conclusioni

La geografia scissa che la vicenda biografica e musicale di Sixto Rodríguez restituisce ci ha permesso di ripercorrere le trasgressioni di senso che le elaborazioni musicali sono capaci di attivare nelle loro dislocazioni e nei loro spiazzamenti. Che la musica – in ogni suo genere, composizione o *performance* – metta sempre in gioco significazioni politiche è un presupposto ormai assodato (Ballantine, 1984; Kong, 1995a, 1995b; Valentine, 1995; Revill, 2000). Interrogarsi sul come queste significazioni vengano prodotte e riprodotte è naturalmente necessario (Hutnyk e Sharma, 2000), ma solo a patto che il come venga sempre messo in relazione con il dove. Perché è solo nella frizione fra la musica e il suo spazio di ricezione che possono aver luogo resistenze sonore e risonanze politiche. Se negli Stati Uniti il destino musicale di Sixto Rodríguez è rimasto preda di precise logiche egemoniche, che hanno depotenziato la carica sovversiva della sua musica e rivelato la forte connotazione di classe e di razza di quello stesso mercato che avrebbe dovuto promuoverla, nella trasgressione sulla scena sudafricana le canzoni di Rodríguez diventano oggetto di rimodulazioni performative che trasformano la sua musica in un vero e proprio luogo di *agency* poetica e politica (Guarracino, 2006). La ribellione cantata dai margini della città di Detroit e passata sotto silenzio nei club e nelle radio statunitensi trova così ascolto al di fuori dello spazio che l'ha prodotta, attraverso una serie di trasgressioni geografiche e politiche inaspettate. È in questo spazio che le sue canzoni finiranno col confluire in una geografia musicale della resistenza i cui effetti di risonanza si sarebbero di lì a poco incisi in profondità sulla storia del Sudafrica.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ANDERSON B. e altri, *Practices of Music and Sound*, in «Social & Cultural Geography», 2005, 6, 5, pp. 639-644.

BALLANTINE C., *Music and Its Social Meanings*, New York, Gordon and Breach, 1984.

BARTHOLOMEW C., *Looking for Rodríguez*, in «Directions», ottobre 1997 (consultabile in: *http://www.sugarman.org/sixto.html*).

BEST B., *Over the Counter-culture: Retheorizing Resistance in Popular Culture*, in S. REDHEAD (a cura di), *The Club-cultures Reader: Readings in Popular Culture*, Oxford, Blackwell, 1997, pp. 18-35.

COETZEE J.M., *Giving Offense: Essays on Censorship*, Chicago, University of Chicago Press, 1996.

COHEN S., *Sounding out the City: Music and the Sensuous Production of Place*, in «Transactions of the Institute of British Geographers», 1995, 20, 4, pp. 434-446.

CONNELL J. e C. GIBSON, *Sound Tracks. Popular Music, Identity and Place*, New York, Routledge, 2003.

CONNELL J. e C. GIBSON, *World Music: Deterritorializing Place and Identity*, in «Progress in Human Geography», 2004, 28, 3, pp. 342-361.

DREWETT M. e M. CLOONAN (a cura di), *Popular Music Censorship in Africa*, Aldershot, Ashgate Publishing, 2013.

GILROY P., *The Black Atlantic. L'identità nera tra modernità e doppia coscienza*, Roma, Meltemi Editore, 2003.

GRUNDLINGH A., *Rocking the Boat in South Africa? Voëlvry Music and Afrikans Anti-Apartheid Social Protest in the 1980s*, in «The International Journal of African Historical Studies», 2004, 37, 3, pp. 483-514.

GUARRACINO S., *(S)concerto a tre voci e le trasgressioni musicali di Edward Said*, in I. CHAMBERS (a cura di), *Esercizi di potere. Gramsci, Said e il postcoloniale*, Roma, Meltemi Editore, 2006, pp. 71-80.

GUARRASI V., *La città cosmopolita. Geografie dell'ascolto*, Palermo, Palumbo, 2011.

HUTNYK J. e S. SHARMA, *Music & Politics: An Introduction*, in «Theory, Culture & Society», 2000, 17, 3, pp. 55-63.

HYSLOP J., *"Days of Miracle and Wonder"? Conformity and Revolt in Searching for Sugar Man*, in «Safundi», 2013, 14, 4, pp. 490-501.

JAZEEL T., *The World is Sound? Geography, Musicology and British-Asian Soundscapes*, in «Area», 2005, 37, 3, pp. 233-241.

KONG L., *Music and Cultural Politics: Ideology and Resistance in Singapore*, in «Transactions of the Institute of British Geographers», 1995 (a), 20, 4, pp. 447-459.

KONG L., *Popular Music in Geographical Analyses*, in «Progress in Human Geography», 1995 (b), 19, 2, pp. 183-198.

LEWSEN S., *On Music, Censorship, and Globalization*, in «Safundi», 2013, 14, 4, pp. 455-466.

LEWSEN S. e altri, *Searching for Sugar Man: A Roundtabl*e, in «Safundi», 2013, 14, 4, pp. 455-501.

LEYSHON A. e altri, *The Place of Music*, in «Transactions of the Institute of British Geographers», 1995, 20, 4, pp. 423-433.

MALAN R., *Discovering Hippies and Teen Rebellion when 'Searching for Sugar Man'*, in «Mail&Guardian», 2013 (consultabile in: *http://mg.co.za/article/2013-02-08-00-recognition-is-the-sweetest-sound*).

MASSEY D., *For Space*, Londra, SAGE Publications, 2005.

MITCHELL G., *The North American Folk Music Revival: Nation and Identity in the United States and Canada, 1945-1980*, Aldershot, Ashgate Publishing, 2007.

OLWAGE G., *Composing Apartheid: Music for and Against Apartheid*, Johannesburg, Wits University Press, 2008.

REVILL G., *Music and the Politics of Sound: Nationalism, Citizenship, and Auditory Space*, in «Environment and Planning D: Society and Space», 2000, 18, 5, pp. 597-613.

ROMMEN T., *Some Cold Facts about Circuits and Circuit Breakers*, in «Safundi», 2013, 14, 4, pp. 471-475.

SAID E.W., *Musical Elaborations*, New York, Columbia University Press, 1991.

SMITH S., *Soundscape*, in «Area», 1994, 26, 3, pp. 232-240.

STRATTON J., *Jews, Race and Popular Music*, Farnham, Ashgate Publishing, 2009.

TITLESTAD M., *Searching for the Sugar-Coated Man*, in «Safundi», 2013, 14, 4, pp. 466-470.

WATSON D., *Letting Go of the Cold Facts*, in «Safundi», 2013, 14, 4, pp. 485-490.

VALENTINE G., *Creating Transgressive Space: The Music of Kd Lang*, in «Transactions of the Institute of British Geographers», 1995, 20, 4, pp. 474-485.

Abstract

The life and career of Sixto Rodríguez, the American folk-singer born in Detroit in 1942, weave together two different places. On the one hand, we find Detroit where at the turn of the Sixties Rodríguez recorded two albums without success. On the other, Cape Town was the place where unknown to Rodríguez his music became very influential and its subversive contents found an unexpected space of resonance. This paper aims at investigating the double geography emerging from this astonishing musical biography. The analysis will focus on the complex relationship between musical practices and spatial formations, examining how power geometries shape and carve the field of their mutual production. If the failure of Rodríguez in the United States unveils the race and class connotation of the folk music industry, in the apartheid South Africa his songs seem to be capable of articulating political subjectivities and opening up a space for cultural critique. It is exploring the distance between these two musical geographies that we will try to reflect on the intersections between spatiality, politics and music culture.

La musica come geografia: suoni, luoghi, territori
E. dell'Agnese, M. Tabusi (a cura di), 2016, SGI, pp. 193-204

DONATELLA PRIVITERA

LA MUSICA RAP TRA INTEGRAZIONE E MULTICULTURALITÀ

UN'INDAGINE TRA I GIOVANI

Introduzione

L'Italia è sede di eventi musicali a cui si associa l'ampia e variegata offerta di festival, confermando le intense relazioni tra la musica ed il territorio. La musica è parte della vita pubblica ed in modo significativo e potenzialmente progressivo può entrare nei processi di trasformazione politica e sociale. La musica, in questo contributo, è considerata come *focus* tematico da approfondire e come strumento di lettura dell'immagine identitaria di un territorio, nonché come elemento che può contribuire a costruire etnicità e identità (Stokes, 1994, p. 5) e, quindi, relazioni che si creano tra il vissuto emotivo e personale e le origini spaziali del compositore (Revill, 2000; Caterina, 2008). La musica ha assunto il carattere di segno, identità, rito, espressione e scambio ideologico, e linguaggio delle giovani generazioni. Dalle funzioni cerimoniali a quelle d'intrattenimento, dall'alternanza delle ricorrenze civili o liturgiche, dai festival ai *rave party* spesso non può essere tematizzata senza riferimento al territorio in quanto espressione di un *genius loci* (Vallega, 2003). La musica è in grado di produrre una narrativa alternativa, offrendo al soggetto uno strumento di espressione di sé e degli altri. L'uso diffuso di aggettivi quali «multiculturale» e «multietnica» per descrivere la realtà sociale si fonde pienamente con la musica, anch'essa espressione di mutamenti sociologici e demografici e rappresentativa talvolta di flussi di popolazioni in territori diversi da quelli di origine.

Il contributo è centrato sull'analisi dell'esperienza di produzione e fruizione di materiale simbolico musicale da parte di giovani italiani ma di origine straniera, noti come immigrati di seconda generazione, protagonisti di una continua riconfigurazione dell'identità. È stata condotta un'indagine tra i giovani al fine di riflettere su come essi individuino in certe forme di espressione cultura-

Licenza Creative Commons:
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

le quale la musica rap uno strumento di articolazione identitaria. Sono stati presi in esame testi del rapper Amir per illustrare la tematica della migrazione nella costruzione dell'identità o delle problematiche ad essa correlate, dando alcuni esempi specifici, offrendo e fornendo le opportunità per intuire l'identità multiculturale e l'autorappresentazione come affermazione del sé, superando gli stereotipi o modelli omogeneizzanti (dell'Agnese e Amato, 2016, p. 7).

Il rap, storia di una musica «nera»

Il rap, genere musicale sorto negli Stati Uniti negli anni Settanta (Powell, 1991) ma oggi affermato e diffuso in tutto il mondo, è in espansione in termini di popolarità, tanto da riscuotere interesse da parte di segmenti della popolazione nonché dalla letteratura scientifica. Krims (2000) interpreta la musica rap includendo e delineando un sistema di genere, misurando la densità strutturale di canzoni rap insieme allo sviluppo di un vocabolario specifico. I rapper spesso «esibiscono» un legame con gli Stati Uniti, nucleo originario della cultura hip-hop, sebbene sia emerso il riconoscimento dell'hip-hop come una musica globale (Mitchell, 2001; Pennycook e Alastair, 2007). Ma nonostante ciò essa è intimamente legata ai luoghi al punto che molti rapper includono e traggono ispirazione dalla geografia affermando e aiutando a diffondere il concetto di «topomusica» ovvero l'importanza e l'inclusione della geografia o delle località nella musica (French, 2012, p. 136).

Per affrontare l'argomento, occorre innanzitutto capire quali siano i valori e lo spirito che si cela dietro l'etichetta rap e che hanno fatto sì che questo movimento, andando oltre le mode e barriere culturali e linguistiche di ogni tipo, non abbia perso del tutto la forza originaria. La versione nativa continua a funzionare come attrattore e promotore di idee, oltre ad avere capacità di contestazione della società ma anche di mezzo educativo (Powell, 1991, p. 257) e quindi può significativamente, entrare nei processi di formazione dell'opinione pubblica, in particolare dei giovani (Forman, 2000). Questo avviene in modo ancor più evidente se sono loro dedicati spazi pubblici o club e luoghi d'incontro che facilitano l'interazione culturale, com'è avvenuto per la diffusione dell'hip-hop tedesco (Hoyler e Mager, 2005, p. 252). Ma il rap è un genere musicale prima che un movimento sociale: una certezza che talvolta spesso sembra sfuggire nonostante siano disponibili testi che ricordano come, per esempio, la cultura hip-hop delle origini fosse essa stessa «a culture of entertainment and fun», che da un punto di vista poetico deriva direttamente dalla tradizione afroamericana (Krims, 2000, p. 35). L'hip-hop ha il

potenziale per stimolare ricerche sulla realtà urbana e sulle sue componenti, repertori e percorsi comunicativi fornendo dettagliati e vari modelli di vita urbana, colorati e confezionati in un suggestivo lessico concettuale talvolta con una base sonica scarsa (Beer, 2014). Molti artisti rapper si considerano «poeti di strada», tendenza scaturita dal desiderio di rivelare le condizioni della realtà urbana nel mondo (Morrell e Duncan-Andrade, 2002).

Nel tempo, rap è diventato sinonimo di hip-hop, ma la storia dell'hip-hop è vasta come è profonda ed ampia la problematica del rap (Pope, 2005, pp. 81-82): espressione culturale giovanile e alternativa dell'identità nera, esprimente sia gioia e desiderio di divertimento, sia evidenze che esperienze di violenza, criminalità, marginalità, ovvero di mancanza di opportunità e di oppressione che hanno caratterizzato la storia e l'identità afro-americana rappresentando l'affermazione della critica all'ambiente socio-politico (Lang, 2000; Tyson, 2005). Il rap appare essere uno strumento adatto alla diffusione della cultura, veicolo per esprimere dissenso politico o comunque performance musicale in una pratica di resistenza (dell'Agnese, 2015), elemento rilevante per aree degradate o comunque periferiche.

L'attuale periodo storico permette e crea il substrato per la diffusione ed esplosione del genere rap. È ascoltato da masse di giovani ed è, innanzitutto, un mezzo attraverso il quale sfogarsi, raccontare di qualsiasi argomento, o semplicemente di sé e dei propri problemi, al punto da diventare uno strumento pedagogico e terapeutico per conoscere se stesso e gli altri. Fant (2015) evidenzia come un gruppo di giovani cresciuti nel ghetto abbiano sviluppato modalità inedite ed efficaci per apprendere, prendersi cura di sé e del proprio contesto sociale in condizioni di disagio, materiale ed esistenziale. Le molteplici connessioni tra gli elementi caratterizzanti le pratiche culturali hip-hop e le riflessioni al centro della discussione pedagogica attuale sottolineano il valore formativo, originale e di qualità di uno strumento essenziale per educatori e insegnanti che vogliano approfondire le relazioni con il mondo degli adolescenti di oggi.

La musica rap, protagonista più che mai attuale, è un mezzo di comunicazione popolare, veicolo di messaggi anche se talvolta l'esternalità è legata a prodotti di imitazioni, di video musicali commerciali basati su immagini flash, aggressive e di donne seminude. In particolare è una forma da cui si originano le battaglie d'improvvisazione *freestyle*, un altro modo di fare cultura al ritmo di rime totalmente improvvisate, spesso fondate sull'autocelebrazione o sull'ironia nei confronti del potere politico. Si tratta di poesia composta nel linguaggio della strada, rappresentativa di un vero e proprio codice (Kubrin, 2005, p. 375). Questo è lo stereotipo (o, se si vuole, l'icona)

del rapper: la rappresentazione del proprio disagio mediante una sintesi sonora, generata tra suono e cultura di strada senza la necessità di particolari competenze musicali. In ogni caso, comunque, è da far risaltare il potenziale della lingua che crea innovazione e creatività non solo musicale ma anche linguistica al fine di ottenere un suono piacevole con il corretto tono e ritmo.

I temi sono spesso di «rottura» con i contesti attuali e gli *street* o *nick-name* degli artisti dei più variegati. «Il rap è la musica di chi non ha i soldi per studiare uno strumento o di andare a scuola di musica. È la cosa più facile da fare. Non c'è bisogno di saper cantare perché il rap è parlato» (Fedez, nome d'arte di Federico L. Lucia, è uno dei più affermati rapper italiani, 2013).

Il genere maschile è predominante tra i rapper (Smith, 1997), non sono presenti molte artiste ma ciò non significa che il loro contributo sia marginale, probabilmente perché il genere femminile ha sempre svolto un ruolo strategico nelle lotte sociali ma senza ricercare alcun tipo di visibilità (Shabazz, 2014). «Nel rap s'invecchia presto, si tramonta, si passa il testimone, si diventa storia… Il rapper è uno che dice quello che pensa» (Fedez, 2013). Caratteristica maggioritaria è la giovane età, talvolta veri e propri adolescenti appartenenti al sottoproletariato urbano, che si esibiscono con indumenti specifici rappresentanti uno stile di vita e di comportamento, ricoperti da tatuaggi come segni di distinzione e non come espressione di arte o mera decorazione del corpo (Motley e Henderson, 2008).

Il rap rappresentativo di una generazione globalizzata trova il suo carattere di successo e diffusione per mezzo dei *social network*, infatti è rilevante e nota l'importanza del web come strumento pubblicitario, sia di protesta sia di strumentalizzazione (Osumare, 2001), creando talvolta un rapporto quotidiano con gli artisti al ritmo di numerose visualizzazioni, *like* e condivisioni *social*. Spesso CD sono distribuiti gratuitamente durante gli eventi musicali e allo stesso tempo si organizzano festival, show, campi formativi dedicati interamente alla musica emergente, con la presenza delle maggiori case discografiche. Il tutto crea *business*, sia degli operatori di registrazione sia degli intermediari di accessori e abbigliamento, con profitti rilevanti poiché la musica ovvero la cultura musicale è stata trasformata in a *viable commodity* – in un prodotto da vendere (Pipitone, 2006, p. 41).

Catturando l'identità e la multiculturalità

I figli di immigrati nati nel Paese, di cui vivono la quotidianità, in quanto «immigrati di seconda generazione» sono considerati «sospesi tra due culture»

(Baumann, 1999). Una concezione della cultura non come uno strumento che costruiamo per comprendere certi fatti sociali, ma come una realtà esterna della cui esistenza dobbiamo prendere atto, una cosiddetta «cultura reificata» (Mantovani, 2008). In particolare, al processo di riterritorializzazione culturale messo in atto a livello locale si allinea quello di produzione che si avvale delle competenze e del capitale transculturale di cui i giovani italiani di origine straniera sono depositari privilegiati. Gli immigrati di seconda generazione attingono dalla tradizione musicale americana rap – cultura trasgressiva per eccellenza – ed esprimono secondo la propria sensibilità, in un contesto sociale che li vede spesso esclusi, i loro pensieri, disagi, piaceri che annullano o enfatizzano le distanze di natura etnica e culturale che non hanno ragione di essere. Quella della cittadinanza infatti è una delle problematiche ancora in corso di soluzione da parte del governo italiano in particolare per i diritti negati alle seconde generazioni (senza cittadinanza italiana) e l'identità come incontro di diverse culture. La legge italiana sulla cittadinanza (n. 91/1992), basata principalmente sullo *ius sanguinis*, modificata più volte, appare controversa al punto da essere richiamata nei brani musicali dei rapper «di seconda generazione» insieme alla carica emotiva correlata al messaggio di mancata integrazione, modernità, multiculturalità e superamento dei luoghi comuni. Non è questa la sede per affrontare la problematica da un punto di vista normativo ma occorre dire che in tempi recenti (ottobre 2015) sono stati introdotti dei cambiamenti approvati già alla Camera. L'Italia ha deciso di optare per lo *ius soli temperato* (può diventare cittadino italiano chi è nato in Italia da genitori stranieri, di cui almeno uno sia in possesso del permesso di soggiorno UE per soggiornanti di lungo periodo) e per lo *ius culturae* (può ottenere la cittadinanza il minore straniero, nato in Italia o entrato nel nostro paese entro il dodicesimo anno di età, che abbia frequentato regolarmente per almeno cinque anni uno o più cicli di studio o seguito percorsi di istruzione e formazione professionale).

La narrazione attraverso la musica rap s'imbatte in culture, costumi e percorsi umani differenti, per condividere che sotto gli abiti o colore di pelle è una sola la cultura di fondo, una sola l'umanità. I rapper di seconda generazione con il loro linguaggio musicale, comunicando, denunciando e descrivendo essi stessi e il loro malessere, affermano le difficoltà d'integrazione agli occhi degli altri. E correndo il rischio di riprodurre uno stereotipo e alimentarlo intendendo invece combatterlo.

Gli esempi sono numerosi e gli artisti altrettanti, così anche la letteratura sull'argomento. In questa sede si è preferito scegliere più di una melodia di Amir, un rapper celebre per i suoi testi impegnati, ricchi di tematiche all'avanguardia: razzismo, pregiudizio, stereotipo, *ius soli*, *ius sanguinis*. Nato

trentasei anni fa da padre egiziano e da madre italiana sull'isola Tiberina, l'artista Amir – influente voce dell'hip-hop italiano – è impegnato concretamente da tempo alla tematica cittadinanza resistendo in prima persona ai pregiudizi che colpiscono la seconda generazione. A causa del colore della sua pelle e del suo nome, per molti non abbastanza italiano. Nel 2006, con *Straniero nella mia nazione*, aveva messo in rima le sue difficoltà di cittadino italiano scambiato per immigrato – «...bilancio negativo se me chiamano straniero nel posto dove vivo. Pronto all'esecuzione se me chiamano straniero nella mia nazione ...mi giro e gli sorrido» – facendo risaltare il disagio e la discriminazione e incitando velatamente alla protesta.

Del 2012 è il video-appello «Caro presidente», con cui invitava Napolitano, l'allora presidente del nostro Paese, ad affrontare il tema dello *ius soli*, e al superamento dello *ius sanguinis*. Al tema ha dedicato un intero album – *Ius Music* (2014) – dal titolo eloquente. Nel video *Ius Music*, le riprese si aprono in una scuola, sui cui muri appaiono foto di personaggi quali Martin Luther King, il Mahatma Gandhi, Malcom X e Rosa Parks. In un'aula sono presenti invece disegni dei principali simboli religiosi. Tra gli immigrati di seconda generazione, nati in Italia, proprio come Amir. Il testo come ogni brano di denuncia recita: «gente stupida rimasta ancora al medioevo, li sveglio di notte sono l'incubo dell'uomo nero e se ti senti fuori luogo in questa situazione, e diventi uno straniero nella tua nazione, stessa lingua stessa rabbia stesso cibo, siamo nella stessa merda non sono io il tuo nemico». Dal sito web ufficiale di Amir Issaa (*www.amirmusic.it/*): «…un'intera generazione cresce e rischia di restare straniera nel paese che sente proprio, in cui è nata, si è formata, e nel quale intende restare per sempre. Un italiano non è necessariamente bianco ma può essere di carnagione scura, avere occhi a mandorla, avere capelli afro. L'Italia è il paese che amo, è dove sono nato e cresciuto... mia mamma era italiana, da cui ho imparato usi costumi e tradizioni. Mio padre egiziano e di religione islamica. Io non sono musulmano»... «sono nato a Trastevere e se dovessi andare in Egitto non saprei come muovermi». La protesta continua con linfa creativa e l'attualità è più che mai presente: «...hanno provato a fermarmi, ma sono ancora qui: inossidabile. Questo è Amir» (Amir, *Sono ancora qui*, 2012, *www.amirmusic.it*).

L'indagine tra i giovani

L'analisi esplorativa condotta utilizza un data base di altra ricerca (Privitera, 2016) sulla musica rap ma finalizzata ad ottenere informazioni sulla dia-

Tab. 1 – *Le caratteristiche dei* focus groups *e lo schema del questionario seguito*

Caratteristiche dei partecipanti	*Focus group* 1 «La musica è vita»	7 partecipanti; donne; 20-22 anni; studenti
	Focus group 2 «Il rap è sinonimo di...»	6 partecipanti; 4 donne; 19-24; studenti lavoratori
	Focus group 3 «Identità e cultura nella musica rap»	7 partecipanti; 4 uomini; 20-22; inoccupati
Domande principali	Cosa ti colpisce della musica rap? A cosa pensi quando vedi i video di rapper noti? Come percepisci l'identità dei cantanti che non conosci? Come cerchi la musica che ti piace? Acquisti musica on line? Conosci rapper di seconda generazione? E di «migranti»?	

Fonte: elaborazione dell'autore

spora culturale. In questa sede l'obiettivo è stato capire come i giovani ascoltando musica rap percepiscono la multiculturalità. Per tale fine è stato utilizzato un caso studio ovvero si è partiti dall'esame dei testi dell'artista Amir (italo-egiziano), ma applicando e combinando due tecniche qualitative: *focus group* e interviste dirette a giovani amatori di musica rap (tab. 1).

Il gruppo di studenti di diverse culture ed origini (Sri Lanka, Mauritius, Tunisia, Italia), età compresa tra 19-24 anni, ragazze (59,7%) e ragazzi (40,3%) con la presenza di 22 studenti senza la cittadinanza italiana (28,6%) ha contribuito al maggior approfondimento della tematica. Il lavoro è stato articolato in tre diverse fasi (individuazione di alcuni testi di Amir, stesura del questionario a risposte aperte, composizione dei *focus group* e raccolta ed elaborazione dati) secondo la metodologia qualitativa basata su interviste dirette, sia a singoli sia a piccoli gruppi. Il periodo di osservazione e le relative rilevazioni sono state condotte nel mese di gennaio-febbraio 2015. Gli argomenti oggetto di analisi nel questionario sono stati strutturati in una parte generale sull'importanza e conoscenza della musica e del genere rap, ed in una parte specifica collegata alla musica del rapper Amir. Con riguardo alla descrizione generale dei dati raccolti si è proceduto attraverso il supporto di statistica descrittiva per ordinare, riassumere e presentare i dati raccolti.

Dai risultati si evince quanto tra i giovani siano noti gli elementi ed i caratteri principali del genere musicale rap, percepiti come esperienze sempre più vicine al proprio quotidiano e alla cultura digitale.

D'altronde la voce dei giovani afferma e riconosce l'importanza e l'attualità della tecnologia e la preferenza dell'uso di essa per apprezzare i propri idoli. «Oggi è fondamentale la tecnologia, e scaricare musica gratuita ed accessibile a tutti, dalla quale poter veicolare contenuti esclusivi è un modo per essere più vicino ai miei artisti preferiti, mantenendo così un rapporto continuo ed aggiornato con essi» (studente italiano).

È sempre più accertata la presenza di un mondo globalizzato, dove gli individui sono continuamente interconnessi, dove l'esperienza virtuale ed i processi di scelta e acquisti (incremento dell'*e-commerce*) avvengono *on line* anche talvolta con un impatto devastante a seguito del marketing virale (Hennig-Thurau e altri, 2004).

Le parole chiave «globalizzazione e cosmopolita» si ritrovano nella percezione del genere rap di circa il 70% degli studenti intervistati sebbene appare una contraddizione nella mancata volontà di seguire lo stile di vita «globale» dei rapper. Si riconosce l'appartenenza a un gruppo ma non a un'icona.

«La musica rap mi piace perché è *global*. Lo stile che rappresentano i rapper non mi sembra della realtà italiana. Io ed i miei amici ascoltiamo musica rap ma non ci piace vestire come loro» (studentessa italiana).

Il luogo di nascita dell'artista e la religione sono gli indicatori che scaturiscono dal focus «identità e cultura nella musica rap». È innegabile che, a livello locale, esista la tendenza a un rafforzamento identitario sociale nella comunità di origine etnica in grado di tollerare e bilanciare la pressione dell'opposto tentativo di affermazione e presenza nella comunità italiana. Come afferma uno studente di origine tunisina: «Sono arrivato qui a 5 anni e non ho la cittadinanza italiana. L'Italia è il mio Paese ma se avessi la cittadinanza potrei sentirmi integrato con gli altri miei amici italiani. Ascolto i rapper arabi per capire le mie origini ma anche i rapper italiani. Per me integrazione non è solo condividere il luogo ma anche i pensieri, la musica, i divertimenti».

Un essere umano possiede delle radici che derivano dalla sua partecipazione reale, attiva e naturale ad una collettività; questo contribuisce a mantenerla viva, sintetizzando patrimonio del passato da un lato e presentimenti dell'avvenire dall'altro. Ma gli individui con le loro esperienze fanno parte di una comunità locale, appartengono e sono relazionati e intimamente legati con i luoghi di origine e/o residenza, a maggior ragione se «nativi», e con la certezza che media e migrazioni assumano il ruolo di motori della trasformazione sociale e culturale a seguito della globalizzazione (Appadurai, 1996, pp. 2-3). Alla domanda: conosci ed ascolti rapper di seconda generazione? Il 75,3% ha dato risposta negativa confermando l'utilizzo di internet e dei *social network* per parlare con gli amici e scaricare vi-

deo ed ascoltare le novità musicali, sottolineando così l'affermazione di un fenomeno culturale che si impone attraverso la comunità globale e virtuale, ma specificando di non conoscere se trattasi di rapper di seconda generazione. «Come cerchi la musica che ti piace?» Internet, video musicali, docufilm, corti, insieme al passaparola con gli amici confermano la diffusione della musica rap ma anche delle altre componenti della musica hip-hop.

L'ignoranza del tema relativo ai «migranti di seconda generazione» si conferma nel testo del noto rapper Amir, il quale denuncia in metafore il disagio di essere un mix, di non essere apprezzato ma odiato, un esempio di collettiva marginalità: «Nato in Italia Amir scritto sulla sabbia prendi il mio nome e lo traduci principe d'Arabia, una voce che strilla da Roma fino a Taba in questa società fredda, cerco aria più calda, figlio dell'amore e del cuore di due persone, un mix di sangue culture, razze e religione, so' qui come portavoce, scendo in missione contro la disperazione che affligge troppe persone seconda generazione»… «scrivo con la fame di chi non si rassegna, prendo il vostro odio e lo trasformo in questa penna, s.o.s. bilancio negativo se me chiamano straniero nel posto dove vivo» (*Straniero nella mia nazione*, Amir).

Brevi conclusioni

Il tema degli immigrati di seconda generazione è centrale e più che mai attuale nel dibattito politico e socio-culturale nazionale. La costruzione di un senso di appartenenza sociale da parte degli individui è rilevante nella misura in cui risalta il mantenimento della propria identità individuale e allo stesso tempo collettiva. La musica è uno strumento che ben si presta a diffondere tali concetti ed in particolare il genere rap diventa «una voce» ed un veicolo universale di diffusione presso il target giovane. Invero i temi prevalenti nei testi esaminati del rapper Amir mostrano un orgoglio di appartenenza alla comunità italiana nonostante le difficoltà d'integrazione e marginalizzazione che non dovrebbero sussistere, sia per il senso d'identità che ognuno si attribuisce sia per ciò che scaturisce dalla comunità in cui si interagisce. Ulteriori approfondimenti sono necessari ma in questa sede l'obiettivo dell'indagine, pur con i limiti presenti, intende far risaltare la necessità di una maggiore sensibilizzazione alla problematica d'integrazione il cui sviluppo è favorito dalla globalizzazione e dalla crescente interconnessione dei luoghi reali e virtuali.

I risultati dell'indagine, sintetica nelle sue parti, hanno mostrato l'interesse rilevante dei giovani intervistati alla musica rap in base alla quale svilup-

pano consapevolmente un senso di appartenenza al gruppo di amici di cui fanno parte. Ma allo stesso tempo gli studenti ascoltano il rap nel contesto dei *social network* in cui essa viene maggiormente diffusa e quindi portano con sé un'immagine globale e multiculturale, ma non focalizzandosi sulla problematica degli immigrati di seconda generazione. Le riflessioni scaturite non propongono soluzioni, ma probabilmente utilizzare e studiare testi di rapper di seconda generazione potrebbe rappresentare, dalla parte di chi è in linea con un approccio d'integrazione e multiculturalismo, un contributo alla diffusione universale dei modi di convivenza, comportamento, integrazione nella società odierna.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

APPADURAI A., *Modernity at large. Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis e Londra, University of Minnesota Press, 1996.

BAUMANN G., *The multicultural riddle. Rethinking national, ethnic, and religious identities*, New York, Routledge, 1999.

BEER D., *Hip-Hop as Urban and Regional Research: Encountering an Insider's Ethnography of City Life*, in «International Journal of Urban and Regional Research», 2014, 38, pp. 677-685.

CATERINA R., *Quando la musica emoziona*, in «Psicologia contemporanea», 2008, 209, pp. 16-20.

DELL'AGNESE E., *"Welcome to Tijuana": popular music on the US-Mexico border*, in «Geopolitics», 2015, 20, pp. 171-192.

DELL'AGNESE E. e F. AMATO, *Perché studiare le migrazioni e la diaspora attraverso la cultura popolare*, in «Geotema», 2016, 50, pp. 5-9.

FANT D., *Pedagogia hip-hop. Gioco, esperienza, resistenza*, Roma, Carocci editore, 2015.

FORMAN M., *'Represent': race, space and place in rap music*, in «Popular Music», 2000, 19, pp. 65-90.

FRENCH K., *"Topomusica" in rap music: role of geography in hip-hop music*, in *Situating popular music, IASPM 16th International Conference Proceedings*, International Association for the study of Popular Music, 2012, pp. 133-138.

HENNIG-THURAU T., K.P. GWINNER, G. WALSH e D.D. GREMLER, *Electronic word-of-mouth via consumer-opinion platforms: what motivates consumers to articulate themselves on the internet?*, in «Journal of Interactive Marketing», 2004, 18, 1, pp. 38-52.

HOYLER M. e C. MAGER, *Hip Hop ist im Haus: Cultural policy, community centres, and the making of hip hop music in Germany*, in «Built Environment», 2005, 31, 3, pp. 237-254.

KRIMS A., *Rap Music and the Poetics of Identity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000 (consultabile in: *http://catdir.loc.gov/catdir/samples/cam032/99036013.pdf*).

KUBRIN C., *Gangstas, Thugs, and Hustlas: Identity and the Code of the Street in rap Music*, in «Social Problems», 2005, 52, 3, pp. 360-378.

LANG C., *The new global and urban order: legacies for the "Hip-Hop Generation"*, in «Race & Society», 2000, 3, pp. 111-142.

MANTOVANI G., *Come possiamo pensare alle seconde generazioni di immigrati in modo davvero interculturale?*, in G. MANTOVANI (a cura di), *Intercultura e mediazione. Teorie ed esperienze*, Roma, Carocci, 2008, pp. 123-136.

MITCHELL T., *Global Noise: Rap and Hip-hop Outside the USA*, Middletown, Wesleyan University Press, 2001.

MORRELL E. e J.M.R. DUNCAN-ANDRADE, *Promoting academic literacy with urban youth through engaging hip-hop culture*, in «English Journal», 2002, 91, 6, pp. 88-92.

MOTLEY C.M. e G.R. HENDERSON, *The global hip-hop Diaspora: Understanding the culture*, in «Journal of Business Research», 2008, 61, pp. 243-253.

OSUMARE H., *Beat streets in the global hood: connective marginalities of the hip hop globe*, in «Journal of American and Comparative Culture», 2001, 3, pp. 171-181.

PENNYCOOK A. e B. ALASTAIR, *Language, Localization, and the Real: Hip-Hop and the Global Spread of Authenticity*, in «Journal of Language, Identity & Education», 2007, 6, 2, pp. 101-115.

PIPITONE G., *Bigger than hip hop. Storie della nuova resistenza afroamericana*, Milano, Coox 18, 2006.

POPE H.L., *Protest into Pop: Hip-hop's devolution into mainstream pop music and the underground's resistance*, 13, paper 5, 2005 (consultabile in: *http://preserve.lehigh.edu/cas-lehighreview-vol-13/5*).

POWELL C.T., *Rap music: an education with a beat from the street*, in «Journal of Negro Education», 1991, 60, 3, pp. 245-259.

PRIVITERA D., *Il rap e i diritti dei migranti*, in «Geotema», 2016, 50, pp. 72-77.

REVILL G., *Music and the politics of sound: nationalism, citizenship and auditory space*, in «Environment and Planning D: Society and Space», 2000, 18, 5, pp. 597-613.

SHABAZZ R., *Masculinity and the mic: confronting the uneven geography of hip-hop*, in «Gender, Place & Culture: A Journal of Feminist Geography», 2014, 21, pp. 370-386.

SMITH C.H., *Method in the Madness: exploring the boundaries of identity in hip hop performativity*, in «Social Identities», 1997, 3, 3, pp. 345-374.

STOKES M., *Introduction*, in M. STOKES (a cura di), *Ethnicity, Identity, and Music: The Musical Construction of Place*, Oxford, Berg Publishers, 1994, pp. 1-19.

TYSON E.H., *The Rap-music Attitude and Perception (RAP) Scale: Preliminary analyses of psychometric properties*, in «Journal of Human Behavior in the Social Environment», 2005, 11, 3/4, pp. 59-82.

TYSON E.H., *Rap-Music Attitude and Perception Scale: A Validation*, in «Research on Social Work Practice», 2006, 16, 2, pp. 211-223.

TURNER T., *German Sports Shoes, Basketball, and Hip Hop: The Consumption and Cultural Significance of the adidas 'Superstar', 1966-1988*, in «Sport in History», 2015, 35, 1, pp. 127-155.

VALLEGA A., *Parchi letterari e genius loci: teoria geografica e prassi territoriale*, in «Geotema», 2003, 20, pp. 25-42.

Abstract

Over the last four decades hip hop has grown to become one of the most popular cultural forms and practices across the globe. Rappers tell life stories through their music. This paper focuses on the imaginary of hip-hop and to begin to explore its possibilities about multiculturalism and integration. With this aim in mind, the article takes as its central focus the hip-hop artist Amir (an Italian-Egyptian rapper). Within the content of his rap lyrics in order to illuminate their meanings, observations and insights, mainly, it would seem, for an outsider audience. The distinctive use of hip-hop as a tool of expressing his status of being in-between their ethnic heritage and Italian culture. This will be examined through direct and indirect narrations (focus groups with students), and analysed on a comparative basis.

Fare musica e reinventare lo spazio, fra il locale e il globale

La musica come geografia: suoni, luoghi, territori
E. dell'Agnese, M. Tabusi (a cura di), 2016, SGI, pp. 207-221

ANDREA MARINI

IL *SEATTLE SOUND*: L'ESPRESSIONE MUSICALE DI UN TERRITORIO

Introduzione

Raramente si associa la musica alla geografia (Connell e Gibson, 2004; Hudson, 2006); è più consueto trovare relazioni tra i suoni e la geografia come all'interno degli studi sul paesaggio sonoro (Schafer, 1977; Colimberti, 2004), ma il più delle volte questo campo viene ricondotto all'interno di sguardi più vicini alle scienze sociali (Bull e Back, 2008). La musica viene più spesso inquadrata quale elemento di analisi puramente storica e sociale.

Essa, quale espressione sociale, è stata di frequente trattata nelle sue forme più vicine al mondo della protesta o dell'identificazione politica. Non è inusuale imbattersi in volumi che trattano queste relazioni e ne esplicitano le problematiche, le prospettive, i valori e i rapporti economici (Danese, 2012; Adorno, 2004; Gatto, 2014; Sibilla, 2006; D'Amato, 2009). L'elemento geografico passa sempre in secondo piano, rispetto alla dimensione sociale, ma probabilmente non dovrebbe essere così. Fuori da ogni logica deterministica è giusto evidenziare come sempre musica e territorio siano legati tra loro e come uno parli dell'altra e viceversa. La musica esprime il territorio e le sue dinamiche, come il territorio aiuta nella costruzione dei generi e delle identità musicali locali; è cultura ed espressione di culture (Connell e Gibson, 2004, pp. 342-343; Fabbri, 2008).

Per affrontare il problema si proverà inizialmente a creare un percorso storico in grado di evidenziare le particolarità dialettiche del rapporto tra musica, territorio e società nel Novecento. Successivamente si cercherà di capire come alcune forme della musica contemporanea siano fondamentali per recuperare l'elemento geografico all'interno della produzione musicale, utile anche per una riappropriazione in un'ottica globale dei luoghi e della loro identità. Si cercherà così di procedere attraverso l'esemplificazione di

Licenza Creative Commons:
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

questo processo mediante l'analisi di un esempio della musica contemporanea nel quale l'elemento geografico è stato fondamentale per la sua creazione e sviluppo: in particolar modo ci si concentrerà sulla scena musicale nata a Seattle nella seconda metà degli anni Ottanta. Certamente non si pretende di illustrare il fenomeno nella sua totalità, ma si cercherà di renderne chiari i tratti caratteristici utili ad evidenziare lo stretto rapporto tra il *Seattle Sound* e il suo territorio.

La musica e i luoghi. Processi d'interazione nel Novecento

La produzione musicale non può scindersi completamente dalle realtà geografiche in cui viene elaborata, ma certamente la tensione per vari decenni del Novecento è stata quella di ignorare in gran parte il forte legame con le realtà locali in favore di una visione globale e internazionale, concentrandosi più sull'aspetto sociale della musica, sulla moltiplicazione di centri di produzione come elemento puramente quantitativo, non evidenziando il profondo legame con i territori.

Questo stretto rapporto tra musica e società è ben evidenziato anche negli studi su generi musicali avanguardistici, fortemente riformulanti i modelli musicali di stampo internazionale. Su tutti è bene richiamare, come esempio eccellente, il Jazz e la sua storia (Polillo, 1998; Sessa, 2015; Shipton, 2014), che ben caratterizzano ed esplicitano le complesse relazioni presenti tra certe etnie e le situazioni politiche degli Stati in cui risiedevano, soprattutto nell'arco temporale compreso tra i primi del Novecento e gli anni Sessanta e Settanta.

Negli anni Sessanta e Settanta il boato del *pop* e del *progressive rock* ha sicuramente trasformato l'interazione tra società, musica e territorio, fino alle vette di rivolta socio-musicale espresse da eventi quale, su tutti, l'emblematico festival di Woodstock nel 1969, e personaggi, almeno in Italia, come Demetrio Stratos (Volpi, 2015) e band, di grande rilevanza internazionale, come gli Area, la P.F.M. e Il Banco del Muto Soccorso. Nel frattempo in campo mondiale, si imponevano i Led Zeppelin, i Pink Floyd, Jimi Hendrix, i The Doors, i Jethro Tull, i Genesis, i King Crimson, i Black Sabbath, per elencarne solo alcuni (Rossi, 2015; Rizzi, 2009, 2010; Cristadoro, 2014). La musica stava cambiando le sue forme mantenendosi però molto legata alle trasformazioni sociali in atto in tutto il globo. Questa globalizzazione degli stili e dei generi non ha aiutato di certo il rapporto con i luoghi e non ha facilitato gli studi che mettevano in relazione la musica con i territori. Essa assumeva

un carattere sempre più globalizzato annullando, pian piano, i legami tra le città e le produzioni musicali. Certo ci sono stati dei casi emblematici che contrastano, almeno in parte, con questa considerazione. Esempio lampante è il rapporto tra la città di Liverpool e i Beatles, ma questa era più un luogo-feticcio che non veniva raccontato dalla musica. Questa era prodotta per un'*audience* globale che si disinteressava delle peculiarità locali, per quanto invece, per gli *insiders* questa musica poteva caratterizzarsi quale elemento di riscoperta identitaria (Blake, 1997).

Non è forse un caso che negli Stati Uniti, in concomitanza e in risposta a generi musicali globali per vocazione come il *pop* e il *rock*, si sono affacciati sulla scena cantautori che raccontavano musicalmente il proprio territorio, le proprie città, la loro terra. Esempi su tutti sono quelli di Bob Dylan, di Bruce Springsteen e di Neil Young, i quali non si accontentavano di fare musica, ma trasformavano le loro canzoni in racconti territoriali in grado di parlare sia ad un pubblico nazionale che internazionale, senza dimenticare, però, la loro origine.

Nel mondo, inoltre, s'inaugurava una nuova rivoluzione musicale che ha portato alla nascita di innovativi scenari sonori con forti connotazioni localistiche, prevalentemente cittadine, per quanto inserite in un circuito mondiale: il *punk rock* e il *punk hardcore* iniziavano a smuovere le coscienze attraverso una rivoluzione culturale nata nel Regno Unito che rapidamente si è diffusa e sviluppata in tutto il mondo, portando alla ribalta le storie, non solo musicali, di band come Sex Pistols, The Clash, i Ramones, Black Flag, Minor Threat, Minutemen, Social Distorsion, Agnostic Front e Sick of It All (Guglielmi, 2007; McNeil e McCain, 2014; Glasper, 2010; Rachman e Blush, 2007; Blush, 2007).

Grazie a queste nuove entrate nel campo dei generi musicali con forti riferimenti territoriali, la produzione musicale inizia a trasformare i propri temi e a incanalare le energie in situazioni sociali di natura locale attraverso la generazione di tantissime micro-variazioni di genere in grado di creare delle vere e proprie «scene locali». In queste la musica globale si fa veicolo per l'espressione delle prospettive e temi del luogo in cui nasce. È questo il primo passo per un riavvicinamento, ben manifesto, tra la musica e le geografie. Ciò che questi generi hanno evidenziato sulla scena globale è stata la non trascurabilità dei luoghi d'origine della musica. Essa si riappropria in questo modo dei territori che la producono, senza perdere di vista gli aspetti sociali e culturali che le appartengono. Risulta quindi evidente dai forti contrasti espressi la necessità di uno studio in grado rinsaldare il legame tra musica e geografia.

La musica estrema come forma di riappropriazione dell'identità locale

La musica è sempre stata l'espressione trasportabile di culture, ma questo è ben visibile soprattutto nell'epoca della globalizzazione; in essa le identità si dissolvono in forme fluide capaci di adattarsi e parlare a una platea mondiale. In quest'ottica la musica si fa prevalentemente industria musicale legata ai flussi economici e alle sue produzioni in campo commerciale (Connell e Gibson, 2004, pp. 344-345) in grado di dettare le tendenze non considerando i desideri reali del pubblico. Ma non solo, l'epoca della globalizzazione porta con sé migrazioni e quindi ibridazioni culturali che continuamente modificano gli stili delle scene locali lasciando tracce nelle varie forme artistiche e compositive.

I nuovi generi, considerati estremi, non cercavano la soddisfazione economica a livello globale, ma volevano essere la voce di luoghi e culture in cui la dinamica economica era vista come un problema territoriale e sociale e in cui il guadagno per la propria produzione, almeno all'inizio, passava in secondo piano, in favore della ricerca di espressione di questioni di natura identitaria legate prevalentemente al rapporto con i luoghi e i territori.

Il *punk* e i generi musicali estremi raccontavano i disagi dei sobborghi, dei non-luoghi, delle città, della dialettica tra centro e periferie; era una musica che si opponeva fortemente ad una società capitalistica che andava sempre più verso uno sradicamento delle identità e delle culture dai territori di origine. Erano una forma musicale in grado di riunire le problematiche locali con quelle globali, esaltando la componente geografica della musica che veniva prodotta. Le scene territoriali cercavano di rifarsi, usando una metafora heideggeriana (Heidegger, 1973, p. 45; Resta, 2012), punta di una lancia, cioè luogo d'incontro e di sviluppo di culture, problemi e soluzioni e quindi d'identità. Londra per il *punk rock* fu un punto di snodo fondamentale e anche nei testi delle canzoni questo risultava evidente; esempio su tutti può essere *London Calling* dei The Clash. Le città di provincia divenivano la culla per nuove realtà musicali che non trovando una collocazione all'interno del panorama nazionale e internazionale si creavano una scena locale.

In questo scenario si aprono scambi di visioni e di prodotti culturali che cercano di sanare la perdita del luogo attraverso una musica referenziata, legata al territorio di origine, che tratta di esso e dei suoi problemi. A differenza della World music (Connell e Gibson, 2004), che si è spinta, attraverso una fascinazione per l'esotico e la novità, sino a una dimensione globale, deterritorializzando la produzione musicale e culturale ad essa legata, questa forma musicale più estrema e forse politicizzata partiva dal globale per tor-

nare al locale e da esso ritrovare una propria e nuova strada. I processi riguardanti la musica e i luoghi sono sicuramente dinamici e non sono inquadrabili in categorie rigide e definite, ma certamente, soprattutto nell'epoca postmoderna, raccontano di come la musica esprima il luogo e come esso, con le sue storie, aiuti a creare forme musicali strettamente legate ai territori, potendosi poi espandere sino a diventare dei fenomeni globali, senza però dimenticare la loro origine. Le evoluzioni musicali traggono spesso il loro nutrimento da fenomeni migratori e di ibridazione culturale che, grazie al tentativo di ricreare la propria identità dei migranti, fa sorgere nuove e interessanti idee e prospettive (Connell e Gibson, 2004; Hudson, 2006).

L'identità, come sottolinea Anssi Paasi (2003), è un processo sociale che si manifesta attraverso le culture, le quali sono frutto di instabili storie sospese, soggettività che si incontrano e cercano di integrarsi con i luoghi in cui si trovano. Da qui nascono forme di interpretazione culturale che è possibile iscrivere in identità regionali, frutto di sedimentazioni di strati (Turri, 2002) sempre in divenire. Le identità regionali sono il risultato della combinazione di vari elementi che Paasi sintetizza in «ideas on nature, landscape, the built environment, culture/etnicity, dialects, economic success/recession, periphery/centre relations, marginalization, stereotypic images of a people/community, both of us and them, actual/invented histories, utopias and diverging arguments on the identification of people» (Paasi, 2003, p. 477). Tutto questo è ciò che crea *contesto* e dunque identità culturale relazionata a luoghi, territori e regioni che sono l'espressione dialettica del processo sempre in atto di trasformazione delle singolarità e delle comunità all'interno di un'ottica che spinge tra le potenzialità del locale e del globale. La musica in questi casi si fa paesaggio, cioè espressione di un *milieu* sociogeo-culturale; è il verbo delle identità di queste comunità che vivono i territori cercando di abitarli, dove le minoranze cercano di integrarsi con le maggioranze su tutti i livelli per trasformarli in casa (Bonesio, 2009).

Non solo, essa può diventare anche veicolo per la formazione di un'identità locale, fino al punto estremo della feticizzazione dei luoghi che vengono elevati a punti sacri sulla carta della musica mondiale, specie se questi raccolgono più forme espressive, più band, e nel particolare se tutto questo accade in piccoli luoghi, magari isolati dai contesti nazionali o addirittura continentali. Connell e Gibson studiano questo concetto in relazione alla World music. I due geografi, infatti, scrivono: «The credibility of some musical styles and genres arises from their origins, their sites of production, evident in a number of possible ways: smaller locations, places off the beaten track, exclusion from capitalist growth isolation and remoteness from hearths of indu-

strial production or working-class communities. For world music, place is central to images and marketing strategies» (Connell e Gibson, 2004, p. 353). I luoghi diventano culle d'identità, di creatività e di espressione. La cultura musicale quindi può essere vista come un fattore di sviluppo territoriale (Cortesi, Bellini, Izis e Lazzeroni, 2010). Essa cattura il *milieu* sonoro, i rumori, i suoni, i silenzi che vengono interpretati dalle produzioni musicali e attraverso questi ricreano dei paesaggi sonori e culturali in grado di comunicare l'identità e l'unicità di un luogo per la sua comunità o per la comunità globale sorta intorno ad esso. I luoghi ad essa legati possono, all'interno di queste dinamiche, dividersi e strutturarsi secondo tre tipologie individuate da Elena Izis: *luoghi contenitore*, *luoghi personaggio* e *luoghi genere musicale*. In essi si estrinsecano gli eventi musicali di un luogo, i fatti legati a personaggi nati o comunque in relazione ad un particolare territorio e i luoghi che vengono identificati con un genere musicale in particolare (Cortesi, Bellini, Izis e Lazzeroni, 2010, pp. 37-38). Questa categorizzazione catalizza in maniera sintetica ma efficace la molteplicità di strati che si sovrappongono, anche solo in un'ottica musicale, in relazione ad un particolare luogo. Una città e forse un territorio in cui tensioni geografiche e culturali – cioè l'esperienza della musica estrema, delle difficoltà sociali, dell'esclusione dai circuiti globali e di crescita economica, della dialettica tra centro e provincia, della problematica delle migrazioni all'interno di un *milieu* unico e le altre dinamiche appena illustrate – si sono concentrate dando vita ad un'espressione unica, filtrate attraverso i generi estremi del *punk hardcore* e dell'*heavy metal*, è Seattle e la sua manifestazione è il *Seattle Sound*, ai più noto sotto l'etichetta di *grunge*.

Seattle, dove musica e territorio s'incontrano generando un fenomeno unico

La storia musicale di Seattle è profondamente radicata nel suo territorio. Non si può parlare, ormai, di una senza parlare dell'altro. In questa città, dice Chris Ballew, il cielo è «grigio e pesante come un mostruoso riff di chitarra» (Todesco, 2011, p. 9). In questa frase è racchiuso lo stretto legame intessuto tra i musicisti e la propria realtà urbana. Ma Seattle oggi non è solo questo; essa è una città ormai di panorama mondiale, nella quale hanno sede alcune delle realtà economiche più note e importanti a livello globale. Qui vi si possono trovare Microsoft, Amazon e Starbucks, tre colossi di caratura economica quasi impareggiabile. La «Città di Smeraldo» non può esaurirsi in queste multinazionali, essa ha una storia e una cultura che si sono espresse in modo molto incisivo sul finire degli anni Ottanta attraverso la creazione di una sce-

na locale che ha dato vita ad un *sound* unico e forse irripetibile. Si potrebbe azzardare che questa musica è espressione diretta di questo *terroir*.

Seattle è però anche la città della prima grande strada davvero malfamata, l'originale Skid Road, che negli anni ha visto crescere la propria fama per la presenza di una fortissima componente di degrado sociale e ambientale. Questa strada è quella che divide in qualche modo Seattle; è Yesler Way. Era e resta una linea di divisione. Da una parte svettano i grattacieli di Downtown, dove il vetro e il cemento hanno dettato legge e si sono fatti specchio di un'economica, dall'altra vi sono i mattoni rossi che raccontano sogni infranti e svaniti (Todesco, 2011, p. 12).

Non solo, la posizione geografica di Seattle parla da sola, isolata nell'estremo nord-ovest; troppo a nord degli Stati Uniti, troppo vicino a Vancouver, ma non abbastanza da essere inclusa nelle logiche territoriali della metropoli canadese; un troppo che allo stesso tempo è non abbastanza come il cielo che è molto spesso plumbeo, una minaccia continua che non si concretizza. Fred Moody diceva che il *grunge* è «una manifestazione psicologica della nostra condizione metereologica» (Todesco, 2011, p. 13). La musica nata in questa città esprime questo grigiore, questa continua incertezza e non definizione. Come questo genere rimane ambiguo, così è la città in cui nasce. È una realtà, definita da Jim Tillman, passiva-aggressiva: «That's Seattle-it's a very passive-aggressive» (Yarm, 2011, p. 133), in cui nulla è definito o definitivo. La gente è come la sua città, isolata e taciturna. Ancora oggi è così, ma bisogna immaginare com'era negli anni Ottanta, prima del boom economico e mediatico sviluppatosi negli anni successivi. Era una città provinciale e, come dice Rick Pierce, gli stessi cittadini avevano un atteggiamento provinciale (Prato, 2012, p. 21); in città tutto quello che attirava, prima della grande sbornia del *grunge*, veniva da fuori. La città non era vista con interesse e non si pensava potesse produrre nulla di buono a livello culturale.

Allo stesso tempo questo desiderio di altro da sé unito ad una mentalità insulare, di isolamento, portava a cercare nuove strade, ad interagire e, alla fine a cercare di capire cosa accadeva dentro i confini della propria città. A Seattle tutti si conoscevano ed erano obbligati ad interagire; era la realizzazione di quello che Leighton Beezer chiamava *effetto piccolo mondo*: «Com'è che ti conosco? Ah, sì, tua sorella andava a scuola col fratello del mio batterista, e poi lavoravamo tutti e due da Starbucks» (Prato, 2012, p. 47). Qui i tour di grandi artisti non si fermavano, «Seattle non era sulla mappa del *rock*» (Todesco, 2011, p. 26); se si voleva avere musicisti di rilevanza nazionale o anche solo locale bisognava organizzare in maniera indipendente, seguire la regola del «do it yourself» (Prato, 2012, p. 23). Chris Ballew dice in merito:

«Abbiamo il do-it-yourself nel sangue. Non ce ne stiamo lì imbambolati ad aspettare l'approvazione di una qualche autorità o di una multinazionale: facciamo le cose a modo nostro. È uno dei motivi che mi hanno spinto a tornare a Seattle» (Todesco, 2011, p. 16).

Le uniche realtà musicali a fermarsi e quindi ad affermarsi erano quelle delle scene *punk hardcore* che fortemente influenzarono l'evoluzione stilistica della musica cittadina; su tutti possono dirsi quasi padrini della scena di Seattle i Black Flag, i quali furono una delle band di più forte ispirazione per i musicisti locali. Non c'erano veri e propri *club* o risorse e quindi ci si doveva ingegnare affittando sale e strumentazioni per poter proporre e promuovere la propria musica. Solo con il tempo sarebbero sorti grazie a questo spirito di intraprendenza e sacrificio locali come il Bird, l'Odd Fellows Temple, il Golden Crown. Tutto questo avvenne sul finire degli anni Settanta e al volgere degli Ottanta. Ma erano anni complessi, di profonda crisi socio-economica in cui spesso la gente emigrava da questa città verso altre realtà più floride dal punto di vista economico, tanto che si racconta che un giorno agli inizi degli anni Settanta apparve all'aeroporto Sea-Tac un cartello con scritto «l'ultima persona che lascia Seattle può spegnere la luce?» (Todesco, 2011, p. 23). Ma i *seattleite* non vivevano questa loro realtà isolata e caotica in modo nevrastenico, era loro, la loro casa e il contesto in cui si trovavano; chi rimaneva, doveva cavarsela da solo. Si accontentavano e si nutrivano di tutto ciò che emergeva e passava da quel territorio, facendo crescere pian piano quell'humus che avrebbe dato poi origine al *Seattle Sound* quale espressione di questa situazione di contesto. I musicisti c'erano e non si davano per vinti, producevano musica e questa parlava della loro realtà e delle difficoltà che incontravano, tanto è che persino una compilation uscita nel 1981 portava su di sé l'isolamento di Seattle, sia per lo scarso successo ottenuto fuori dalle mura cittadine sia per il suo titolo: *Seattle Syndrome*.

Se l'isolamento, le emigrazioni verso nuovi lidi e la limitatezza della musica alla scena cittadina possono sembrare un limite, per i *seattleite* furono tre elementi chiave per la nascita e il successo del *Seattle Sound*. Dove c'è pericolo, per parafrasare Hölderlin, cresce quello che salva. A partire da uno show in grado di irrompere sulle scene e i giornali cittadini, quello degli U-Men al Seattle Centre (Yarm, 2011; Todesco, 2011), passando attraverso l'arrivo di due *outsiders* della scena come Chris Hanzsek – il quale realizzò la compilation *Deep Six*, e Bruce Pavitt (Todesco, 2011; Yarm, 2011; Prato, 2012) – sino ad arrivare alla presa di coscienza che qualcosa poteva accadere nella città grazie ai musicisti della scena locale mediante la nascita della Sub Pop Records da parte di Jonathan Poneman e Bruce Pavitt, si creò quel-

la miscela fondamentale da cui emersero alcune delle band di maggior successo e in grado di riscrivere la storia della musica *rock* degli ultimi 40 anni. Nella musica di Seattle il territorio, e ciò che ne conseguiva, le sue dinamiche e particolarità entravano direttamente nelle faccende musicali, influenzando fortemente i risultati delle loro produzioni. La musica era un modo per dare risalto alla propria cultura, alle particolarità locali, generare punti e modi di aggregazione, trasformando ciò che comunemente viene visto come un problema, in un'opportunità da sfruttare per abitare al meglio il proprio territorio. È un modo in cui il concetto di locale si esprime in opposizione al globale – per poi ritornarci con prepotenza – quale mentalità uniformante e totalizzante, riappropriandosi delle potenzialità culturali in grado di illustrare e rigenerare il contesto in cui la musica nasce. Conoscendo e vivendo la propria realtà, il proprio *milieu*, nel profondo non si poteva che concentrarsi su di essa, valorizzando ciò che era in grado di proporre per costruire la propria identità all'interno di uno scenario complesso. Fu questo il momento in cui Seattle capì il suo potenziale musicale. La musica doveva essere al centro di questa rinascita. Se il mondo non portava musicisti a Seattle, allora la «Città di Smeraldo» li avrebbe portati in tutto il globo, raccontando così le possibilità sociali e territoriali di questa realtà. Il luogo e la comunità si fecero musica.

Il ruolo centrale lo ebbe proprio la Sub Pop – abbreviazioni di *Subterranean Pop* – che nel 1988 produsse la prima compilation ufficiale in grado di catturare le energie e le peculiarità della scena *punk* e *metal* locale, affiancando in un solo disco alcune delle realtà musicali attualmente più note a livello globale. Attraverso la fusione, o meglio la sintesi di questi due generi, si sono accorpate tutte le caratteristiche musicali che hanno dato vita al *grunge*, genere musicale in grado di farsi carico di esprimere e compendiare le dicotomie di una città e del suo territorio. All'interno di questa *release*, una sorta di manifesto della scena di Seattle, vi trovarono spazio Nirvana, Soundgarden, Mudhoney, Green River, Screaming Trees e Tad. Kim Thayl, chitarrista dei Soundgarden, ben riassume il significato che aveva la Sub Pop all'interno della cultura cittadina: «Sub Pop significa una cultura autoctona per Seattle» (Todesco, 2011, p. 69). Per i giovani alternativi di Seattle la Sub Pop era un punto di riferimento, un'entità a cui affidarsi per rilanciare, inizialmente a livello cittadino, la propria musica e la propria cultura che così bene estrinsecava le particolarità di questo territorio. L'obiettivo stesso della casa discografica, prima di tutto, era valorizzare quello che Seattle poteva offrire di spontaneo a livello culturale. Questo fu il primo passo che portò alla ribalta internazionale, negli anni seguenti, realtà musicali, tra i molti, quali: i Nirvana capitanati da Kurt Cobain, che ottennero il successo planetario con

l'album *Nevermind*; i Soundgarden che, per quanto primi nella scena a finire sotto contratto con una *major*, esplosero sulla scena globale più tardi soprattutto con l'album *Superunknown*; i Pearl Jam, che dagli esordi con il celebre *Alive*, ancora oggi rimangono una delle realtà musicali più interessanti e note a livello planetario; gli Alice in Chains che con l'album *Dirt* raggiunsero gli stereo di tutto il mondo e che, nonostante la sorte toccata al cantante Layne Staley, continuano, spinti dalle energie di Jerry Cantrell, a calcare le scene musicali odierne. Seattle si pose con prepotenza, grazie a queste realtà, sulla «mappa del *rock*», imponendosi in maniera tale da divenire un luogo culto, simbolo di una trasformazione, un punto di convergenza in cui le dialettiche si risolvono, dove si incontrano sinergie e potenzialità e dove nasce una nuova estetica. Si caratterizza, così, come centro di stratificazione culturale, sino a diventare un *luogo genere musicale* (Cortesi, Bellini, Izis e Lazzeroni, 2010). La musica di Seattle raccontava perfettamente i problemi del luogo in cui veniva realizzata, ma allo stesso tempo incarnandoli li risolveva sfruttandoli come materia prima da elaborare e incanalare in tutta la sua furia sonora. Era l'espressione dell'identità territoriale della «Città di Smeraldo» riassunta in suoni distorti e *riff* sconcertanti.

Non ci si può addentrare troppo in questa sede nei profondi meandri della vicenda del *Seattle Sound* perché le storie, per quanto interessanti, sarebbero altrettanto numerose e davvero intrecciate. Altri lavori riescono bene a illustrare e dipanare questa matassa tanto ricca di fili di mille colori (Yarm, 2011; Todesco, 2011; Prato, 2012). Si è cercato sino a qui di mostrare il substrato culturale e quindi il contesto sia territoriale che sociale da cui è emerso il *grunge*, così da rendere evidente lo stretto legame presente tra geografia e produzione musicale in questo genere estremo. Si è tentato di spiegare come questa musica sia l'espressione del *genius loci* di Seattle. Per concludere questo lavoro, che non vuole essere un punto di arrivo, ma assolutamente un punto di partenza, si cercherà di mostrare, all'interno delle produzioni sonore del *Seattle sound*, la presenza del territorio attraverso una lettura esemplificativa.

Ascoltare Seattle: la città tra suoni e parole

Attraverso suoni pieni e carichi come il cielo della città, densi e cadenzati come le strade e i quartieri, liriche e cantati taglienti e penetranti, i musicisti della scena di Seattle hanno espresso una sonorità personale, unica e forse irripetibile. Una musica da cui traspare l'accettazione e la coerenza con la

propria realtà, da cui emergono le complessità sociali e territoriali, le mille particolarità di una città in risveglio. Una musica in grado di esprimere profondamente il rapporto degli abitanti con il territorio. Se si vuole capire e conoscere Seattle, soprattutto quella di un certo periodo, bisogna ascoltarla. C'è chi è nato in questa scena e chi arrivando successivamente l'ha riconosciuta come familiare, come una casa, come una grande famiglia. Chi se ne è andato non l'ha mai dimenticata. Partendo dalla band che si dice abbia più di tutte dato origine a questa scena, si può ritrovare l'elemento territoriale direttamente nel nome scelto, cioè Green River, i quali si ispirarono per questa scelta ai tragici fatti legati a Gary Leon Rigdway che proprio nel territorio di Sea-Tac, in particolare nella Contea di King a Seattle, commise una serie di efferati omicidi e che venne ribattezzato come «Green River Killer» per il fatto che i primi corpi vennero ritrovati proprio in questo fiume.

Da questa band, dopo il suo scioglimento, ne nacquero due: in particolare i Mudhoney e, dopo alcuni anni, i Pearl Jam. Nel primo caso si può forse parlare di un gruppo musicale che incarna completamente Seattle e la sua storia, la mentalità votata all'indipendenza, all'isolamento, al ricordo di ciò che si è e delle proprie origini. Non è mai esplicitato nei loro testi un riferimento alla «Città di Smeraldo», ma indubbiamente il loro suono ricorda e porta con sé tutte le particolarità della scena musicale di Seattle. In tutto questo non è forse un caso che questa sia l'unica band di Seattle ancora in attività, nata in quegli anni, a essere composta da artisti del dopo-lavoro, in quanto i suoi elementi di professione non fanno, o non solamente, i musicisti.

Band ormai di fama mondiale, i Pearl Jam non hanno mai perso il legame con la loro culla natale. Seattle e la sua mentalità, le sue ispirazioni politiche e ambientali sono sempre state presenti nella loro produzione musicale. Per loro Seattle era la casa da cui osservare il mondo, da cui partire per poi ritornarvi. Ancora oggi è presente in città il loro quartier generale. Nella loro musica Seattle è presente come prospettiva; in particolare due esempi possono essere *Insignificance* e *Grievance* entrambe contenute nell'album *Binaural*. Entrambe cercano di porre come problema il rapporto tra località e globalità partendo dal punto di vista di Seattle. La prima esprimendo un chiaro messaggio antibellico, in favore della cooperazione; mentre la seconda parte dall'esperienza di quello che verrà poi apostrofato come «popolo di Seattle», opponendosi, in continuità con il pensiero politico che si stava sviluppando nel territorio cittadino, ai processi di globalizzazione, alla velocità del consumismo e al WTO (Bordone e Testani, 2006). Inoltre c'è da sottolineare che i grandi ambienti naturali hanno sempre attirato e ispirato la band e in particolare il cantante Eddie Vedder che proprio su questi ha scritto varie canzoni.

Altra band seminale, ma ormai conosciuta in tutto il mondo, sono i Soundgarden, i quali presero il nome proprio da un'installazione di *land-art* presente nel territorio di Seattle, denominata proprio *A Sound Garden* (Yarm, 2011, p. 59). Non solo il loro attaccamento per la propria scena musicale e culturale era talmente forte da intitolare uno dei primi brani distribuiti su supporto *Sub Pop Rock City*. Titolo, questo, che richiama il brano dei Kiss *Detroit Rock City*, e che vuole porre il marchio Sub Pop sulla città di Seattle, quale nuova capitale della musica. L'attaccamento per questa città, per le sue particolarità, è data da due canzoni presenti sull'album *Superunknown*: *Spoonman* e *Black Hole Sun*. La prima vede la collaborazione di un artista di strada di Seattle, noto per essere un suonatore di cucchiai, che può vantare anche una collaborazione con Frank Zappa; la seconda e celeberrima canzone prende ispirazione nel titolo da una scultura presente non lontano dalla zona di residenza giovanile di Chris Cornell, leader dei Soundgarden, la quale è intitolata *Black Sun* e ha come caratteristica, oltre ad essere un elemento circolare nero, un buco centrale dal quale è possibile osservare, come se fosse una lente d'ingrandimento, lo Space Needle.

Un'altra band che deve il proprio nome al territorio di Sea-Tac sono gli Screaming Trees, i quali scelsero questo nome perché la città da cui provenivano, Ellensburg, era situata proprio accanto a una fitta foresta spesso scossa da forti venti, i quali sembravano farla urlare, e inoltre per il fatto che quegli alberi erano gli ultimi prima del deserto (Yarm, 2011, p. 93). Ultimi due esempi, ma se ne potrebbero fare ancora molti, sono due band – una nata dalle ceneri dell'altra – che hanno avuto un componente in comune (Dave Grohl); i primi celebri e ormai patrimonio di tutto il mondo, non solo di Seattle, sono i Nirvana, i secondi invece i Foo Fighters. I Nirvana guidati dal Kurt Cobain, suicidatosi nel 1994, rappresentano in grossa parte le contraddizioni e le particolarità musicali e ambientali di Seattle e della sua provincia. Cobain, personaggio quanto mai controverso, era nato ad Aberdeen – città in cui ora esiste una Cobain Way oltre che un museo a lui dedicato – ma si era trasferito fin da giovane a Seattle per un forte attaccamento alla nascente scena musicale di cui diverrà protagonista. Egli però non amava molto il successo che stava portando Seattle alla ribalta avendo paura che questo in qualche modo modificasse il contesto cittadino ed espresse questa cosa nella canzone *School*, contenuta nel primo album della sua band intitolato *Bleach*. Un altro esempio di attaccamento da parte di Kurt Cobain alla storia di questa città e alla voglia di mantenimento dello *status quo* che rischiava di smantellarsi attraverso il successo mediatico del Seattle Sound è contenuto nelle *lyrics* del brano *Frances Farmer Will Have Her Revenge on Seattle*, presente nell'album *In Utero* del 1993.

I Foo Fighters, fondati da Dave Grohl dopo il suicidio del leader dei Nirvana, sono un punto zero nella storia della musica di Seattle. Loro nascono da quel mondo ma ormai parlano di altro e ad un altro pubblico, se non fosse che, di tanto in tanto, Grohl si ritrova a far trasparire nelle sue canzoni un po' di nostalgia per quel mondo, che è la Seattle del *grunge*. Per lui Seattle può essere raffigurata nel concetto di isolamento, in un'accezione sia positiva sia negativa, che è la base contestuale su cui la scena di Seattle è nata (Todesco, 2011). Due esempi di canzoni in cui la nostalgia e la solitudine di e per questa città emergono sono *Aurora*, chiaramente ispirata ai ricordi lasciatigli dalla città e, visto il titolo, in particolare dall'Aurora Bridge, e *New Way Home*, nella quale vengono citate il Kingdome e le barche ormeggiate nel porto di Seattle. Dave Grohl non si è limitato però solo a questi due brani: nell'ultimo disco dal titolo *Sonic Highways*, è contenuta la canzone *Subterranean*, scritta e registrata a Seattle, lasciandosi ispirare completamente dal contesto cittadino e come ricorda il titolo dalla storia del Seattle Sound e in particolare dalla casa discografica Sub Pop.

Molti esempi sarebbero da fare ancora e molteplici potrebbero essere le riflessioni, ma probabilmente tutto sta nella musica che questo territorio ha prodotto e continua a proporre.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ADORNO T.W., *Sulla popular music*, Milano, Armando Editore, 2004.

BLAKE A., *The land without music: Music, Culture and Society in Twentieth-century Britain*, Manchester, Manchester University Press, 1997.

BLUSH S., *American punk hardcore*, Milano, Shake Edizioni, 2007.

BONESIO L., *Paesaggio, identità e comunità tra locale e globale*, Reggio Emilia, Diabasis, 2009.

BORDONE C. e G. TESTANI, *"Oggi ho salvato il mondo" - canzoni di protesta 1990-2005*, Roma, Aracne Editrice, 2006.

BULL M. e L. BACK (a cura di), *Paesaggi sonori. Musica, voci, rumori: l'universo dell'ascolto*, Milano, Il Saggiatore, 2008.

COLIMBERTI A. (a cura di), *Ecologia della musica. Saggi sul paesaggio sonoro*, Roma, Donzelli, 2004.

CONNELL J. e C. GIBSON, *World music: deterritorializing place and identity*, in «Progress in Human Geography», 2004, 28, 3, pp. 342-361.

CORTESI G, N. BELLINI, E. IZIS e M. LAZZERONI, *Il paesaggio sonoro e la valorizzazione culturale del territorio. Riflessioni a partire da un'indagine sui luoghi pucciniani*, Bologna, Pàtron, 2010.

CRISTADORO M., *I 100 migliori dischi del progressive italiano*, Milano, Tsunami Edizioni, 2014.

D'AMATO F., *Musica e industria. Storia, processi, culture e scenari*, Roma, Carocci, 2009.

DANESE G., *Interazioni tra musica e società*, Soveria Mannelli, Rubettino, 2012.

FABBRI F., *Il suono in cui viviamo. Saggi sulla popular music*, Milano, Il Saggiatore, 2008.

GATTO M., *Glenn Gould. Politica della musica*, Torino, Rosenberg & Sellier, 2014.

GLASPER I., *Quando bruciammo l'Inghilterra! Storia del punk britannico 1980-1984*, Milano, Shake Edizioni, 2010.

GUGLIELMI F., *Punk!*, Milano, Giunti, 2007.

HEIDEGGER M., *In cammino verso il linguaggio*, Milano, Mursia, 1973.

HUDSON R., *Regions and place: music, identity and place*, in «Progress in Human Geography», 2006, 30, 5, pp. 626-634.

McNEIL L. e G. McCAIN, *Please kill me. Il punk nelle parole dei suoi protagonisti*, Milano, Baldini & Castoldi, 2014.

PAASI A., *Region and place: regional identity in question*, in «Progress in Human Geography», 2003, 27, 4, pp. 475-485.

POLILLO A., *Jazz*, Milano, Mondadori, 1998.

PRATO G., *Grunge is dead. Storia orale del grunge*, Bologna, Odoya, 2012.

RACHMAN P. e S. BLUSH, *American Hardcore. La storia del punk americano 1980-1986*, Milano, Shake Edizioni, 2007.

RESTA C., *Geofilosofia del Mediterraneo*, Messina, Mesogea, 2012.

RIZZI C., *Progressive*, Milano, Giunti, 2009.

RIZZI C., *The prog side of the moon. Suoni e leggende del rock europeo. Anni '70*, Milano, Giunti, 2010.

ROSSI F., *Quando il rock divenne musica colta: storia del prog*, Genova, Chinaski Edizioni, 2015.

SCHAFER R.M., *The tuning of the world*, Toronto, McClelland and Stewart, 1977.

SESSA C., *Improvviso singolare. Un secolo di jazz*, Milano, Il Saggiatore, 2015.

SHIPTON A., *Nuova storia del jazz*, Torino, Einaudi, 2014.

SIBILLA G., *L'industria musicale*, Roma, Carocci, 2006.

TODESCO C., *Grunge. Il rock dalle strade di Seattle*, Milano, Tsunami Edizioni, 2011.

TURRI E., *La conoscenza del territorio. Metodologia per un'analisi storico-geografica*, Venezia, Marsilio, 2002.

VOLPI A., *La rivoluzione mancata. La scomparsa di Demetrio Stratos e il difficile rapporto tra musica e politica negli anni Settanta*, Pisa, Pacini Editore, 2015.

YARM M., *Everybody loves our town. An oral History of grunge*, New York, Three Rivers Press, 2011.

Abstract

The relationship between music and territories has often changed through time, leading to a reshape of the values it utters. Music has known many revolutions during the XX century; many musical genres and sub-genres have born and developed. Genres and subgenres have not always come from a territorial context in its proper meaning; they have not always talked about it and for it. But we can observe examples showing the contrary situation. One of these opposite reactions is represented by Seattle and the *Seattle Sound*. This genre, denominated by media as *grunge*, was born at the end of the present century, in 1985, and it has been developing itself during the next 15 years, becoming one of the symbols of the relationship between music and territory. This paper aims at explaining and proving this particular reality as follows: after a short historical overview concerning the debate between music and territory during the 20th Century, it will focus on the local and territorial dimension recovery carried out by any music genres, then it will underline these factors and put them in the Seattle scene musical context. Lastly, this paper will show the presence of the territory as the essential element of the grunge style production, by using some record making examples.

La musica come geografia: suoni, luoghi, territori
E. dell'Agnese, M. Tabusi (a cura di), 2016, SGI, pp. 223-234

GIUSEPPE MUTI

IL *REGGAE* COME MUSICA, IL *REGGAE* COME ICONA: LA GLOBALIZZAZIONE DELLA MUSICA GIAMAICANA

In Giamaica la musica ed il ballo si delineano come vere e proprie istanze popolari radicate nella tradizione religiosa e nel desiderio di sfogare le quotidiane situazioni di marginalità economica e sociale. Sono anche uno dei cardini portanti della struttura identitaria nazionale, la cui immagine, stereotipata nella trinità «Reggae – Bob Marley – Rasta», ha conosciuto una straordinaria diffusione mondiale dagli anni Settanta del Novecento.

Una globalizzazione *ante litteram*, con effetti divalenti. Da un lato l'industria musicale giamaicana è cresciuta fino a rappresentare circa il 3% del mercato musicale mondiale nel 1996 (Witter, 2004) e il 10% del Prodotto interno nel 2000 (Unesco, 2004). Dall'altro, le innovazioni indotte dalla cultura musicale giamaicana nel moderno proscenio musicale globale sono rimaste offuscate, non diversamente dai contenuti del messaggio originario, stralciati o modificati durante il processo di diffusione.

Questo contributo si propone di studiare la globalizzazione della musica giamaicana e di analizzare la diffusione dei principali contenuti tramite la nozione di «appropriazione culturale» come delineata da James O. Young (2000). Entro che limiti è possibile (ed etico? e legittimo?) cogliere elementi di un'altra cultura, alterarne i significati secondo convenienza ed impiegarli come icona alla moda o come spiegazione utilitarista? In realtà il filosofo canadese individua cinque principali modalità di appropriazione culturale che vanno dall'«appropriazione materiale» (trasferimento fisico di un oggetto, come una statua o un quadro) a diverse sfumature di appropriazione astratta («immateriale», «stilistica», «motivo» e «soggetto») più o meno invadenti e rispettose, che utilizzeremo come chiave di lettura. Alcuni riscontri in tal senso emergono nell'analisi conclusiva di tre grandi eventi europei a ricorrenza annuale: il carnevale di Notting Hill a Londra, l'estate musicale nel «distretto turistico reggae salentino» (Muti, 2009) e il Rototom Sunsplash Festival di Benicàssim, in Spagna.

Licenza Creative Commons:
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

Nel corso dell'analisi della globalizzazione della musica giamaicana, inoltre, si delineano alcune configurazioni socio-spaziali di notevole interesse geografico (dalle *dancehall* ai *rave party* alle *critical mass*) che cercheremo di evidenziare, per quanto il loro studio si riveli impervio in mancanza di una vera e propria osservazione partecipante.

Caratteristiche e innovazioni della cultura musicale giamaicana

Dalla metà del XVII secolo la Giamaica produce zucchero per l'impero britannico e la redditività della piccola colonia insulare caraibica è garantita dal massiccio impiego di schiavi africani. Al momento dell'indipendenza, nel 1962, i loro discendenti costituiscono oltre il 90 per cento della popolazione; da allora il paese soffre uno scenario post-coloniale scandito da profonde disuguaglianze socio-economiche, dalle quali scaturisce uno dei più alti tassi di criminalità al mondo (1). Le principali innovazioni dalla cultura musicale giamaicana sono due: il *sound system* e il ritmo in levare. Esse si sviluppano dal Dopoguerra e si affermano congiuntamente, in risposta all'inarrestabile istanza popolare di svago e socialità. Da allora il ballo e la musica (e nei decenni recenti anche lo sport) costituiscono una valvola di sfogo collettiva, un'opportunità concreta di mobilità sociale e un punto di riferimento dell'identità nazionale.

Il *sound system* è un impianto musicale mobile di grande potenza, dal quale scaturiscono due innovazioni. La prima novità è quella di maggior impatto sociale e di notevole interesse geografico ed urbanistico. Progettato per il trasporto, il *sound system* permette di riprodurre la musica là dove è richiesta o là dove è possibile ballarla, dando luogo ad una *dancehall*, ovvero una discoteca a localizzazione variabile che permette, a chi non può permettersi l'ingresso in una sala da ballo, di ballare comunque, secondo logiche diverse ed economicamente accessibili. Si affermano nuove modalità di impiego dello spazio pubblico e con esse nuove dinamiche di socializzazione: strade, incroci e parchi di Kingston possono rapidamente trasformarsi in affollate situazioni pubbliche di ballo, mentre, nell'impervia isola, la musica itinerante dei *sound system* riesce a raggiungere le località di campagna e di montagna, fungendo anche da collegamento informativo interno.

(1) Nel 2013 la Giamaica conta circa 2,7 milioni di abitanti distribuiti su 11 mila km^2; il PIL *pro capite* ammonta a 5.200 $ (8.400 ppa), l'ISU equivale a 0,715 e il 19,1% della popolazione vive al di sotto della soglia di povertà (*http://databank.worldbank.org*), mentre nel 2007, secondo Amnesty International, le morti violente sono state 1.500.

La seconda novità è di natura più tecnica e logistica ed evolve a partire dalla struttura organizzativa del *sound system*, che favorisce la valorizzazione di due inedite figure musicali di grande attualità: il *selecter* che seleziona l'avvicendamento dei dischi e il *toaster* che parla a ritmo e intrattiene il pubblico durante il cambio dei dischi mantenendo alta l'empatia. Sono gli antenati della moderna discoteca. Dalla competizione fra i maggiori *sound system* nasce e si sviluppa spontaneamente una vera e propria industria musicale; dagli anni Sessanta i primi studi di registrazione producono *just in time* musiche calibrate sulle preferenze del momento. Il ritmo in levare nasce così, influenzato dalla musica nera statunitense, dai ritmi caraibici e dalle tradizioni religiose, ma anche dalle richieste dei *sound system* e delle *dancehall*.

L'enfasi sul levare della battuta musicale e la caratteristica principale del ritmo in levare, quella che lo rende particolarmente orecchiabile e ballabile (2). Dalla sua progressiva messa a punto si sviluppano diversi generi originali: lo *ska* nei anni Sessanta, prima del *rock steady* nello stesso decennio, il *reggae* negli anni Settanta, il *raggamuffin* negli anni Ottanta e la *dancehall* dagli anni Novanta, quando un unico termine si afferma per identificare sia il genere musicale sia il contesto socio-spaziale nel quale esso realizza la propria finalità, cioè quella di far ballare. Nella «cultura musicale del bricolage» (Salewicz, 2004), tuttavia, la successione temporale non implica l'accantonamento e i generi si stratificano e si influenzano. I ritmi del passato sono continuamente reinventati, mentre i nuovi ritmi sono usufruiti e interpretati contemporaneamente da tutti i maggiori artisti del momento.

Il *reggae* è il più famoso genere musicale in levare, è quello più melodico e che si confronta con tematiche filosofiche e di resistenza sociale. Il suo successo mondiale è legato allo spirito e all'immagine del suo più grande interprete, Bob Marley (3), riconosciuto protagonista della moderna storia giamaicana e insignito dell'Ordine al merito. Il suo genio consiste nella creazione di un vero e proprio nuovo tessuto culturale, avente come ordito i ritmi suadenti e liberatori della musica *reggae* e come trama i problemi della società giamaicana riletti attraverso la lente di resistenza del rastafarianesimo (4), il sistema di

(2) Per questa ragione è spesso utilizzato per gli spot pubblicitari di prodotti dall'immagine briosa, dalle automobili ai gelati, dalle compagnie telefoniche mobili alle bibite rinfrescanti.

(3) Robert Nesta Marley (Nine Miles, 1945 – Miami, 1981), cantante, attivista, musicista e filosofo giamaicano (*Wikipedia*).

(4) Il nome deriva da *Ras* Tafari Makonnen, eletto imperatore d'Etiopia nel 1930 con il nome di Haile Selassie I. È l'unico sovrano africano ad aver sconfitto una potenza coloniale; in lui il rastafarianesimo riconosce una fitta rete di significati biblici che lo identificano come il Salvatore nella sua seconda venuta.

credenza al quale l'artista aderisce fin dagli anni '60 e del quale diventa una sorta di profeta globale.

Il rastafarianesimo si sviluppa nell'ambito del panafricanismo e mette radici in Giamaica dagli anni Trenta, integrando il revivalismo religioso al messaggio di redenzione della diaspora africana di Marcus Garvey ([5]). È una filosofia politico-religiosa con una forte coscienza critica verso le modalità di gestione del potere, che formula l'ideale di una libertà radicale da concepirsi al di fuori di qualsiasi dispositivo comunitario (Constant, 1982). Un sistema di senso anarchico che può essere meglio compreso analizzando la portata simbolica della sfera del linguaggio: riconoscendo un eccessivo servilismo al pronome *me* (prima persona), le pratiche discorsive del rastafarianesimo lo sostituiscono con l'*I*, sicché il «noi» diventa *I and I* (Chivallon, 2004). Come spiega la geografa francese Christine Chivallon, ogni collettivo è innanzitutto composto da persone e all'individuo spetta un'importanza prioritaria.

L'anarchia del discorso rastafariano può realizzarsi effettivamente sulla base di un insieme di pratiche individuali e concrete che, se attuate, la rendono possibile ed effettiva proprio a partire dal loro quotidiano esercizio. Procedendo dal basso, tali pratiche danno luogo a un vero e proprio movimento di resistenza spontanea che configura effettive realtà socio-territoriali (dis)organizzate nel rifiuto di qualsiasi logica di controllo consolidata.

I precetti e le pratiche del rastafarianesimo non sono imperativi ma aperti alla scelta individuale. Ciascuno di essi si sviluppa come rappresentazione di una forma di resistenza a specifiche situazioni di oppressione perpetrate dalla società dominante identificata col termine di «Babilonia» (Campbel, 2004). Definite «rasta», le disposizioni più conosciute nelle immagini della globalizzazione prevedono: il rispetto del corpo tramite l'alimentazione vegetariana, l'esercizio fisico e le pratiche sessuali corrette; l'astensione dal consumo di quelle che vengono culturalmente percepite come droghe, ovvero gli alcolici; la meditazione e la socializzazione, da stimolarsi tramite il consumo comune e rituale di marijuana; l'uomo come *primus inter pares* nel rapporto fra generi; la consacrazione del capo tramite l'astensione dal taglio dei capelli e l'acconciatura in aggrovigliate trecce dette *dreadlocks*.

Il legame fra rastafarianesimo e *reggae* si salda nelle liriche delle canzoni di Bob Marley, significativamente definito come la prima *superstar* globale del terzo mondo (Salewicz, 2004). La globalizzazione del messaggio rastafariano sprona all'unificazione dell'umanità al di fuori di ogni logica razziale e

(5) Attivista politico e panafricanista di origini giamaicane impegnato negli Stati Uniti fra il 1910 e il 1930.

politico-economica, trasformandosi ben presto in un insegnamento ascoltato dalle più diverse società che non si riconoscono nell'autorità legittima o che si percepiscono vessate dal potere. La musica che parla di verità e diritti, di giustizia ed emancipazione, di amore e passione seduce e coinvolge non solo le nazioni africane sulla via dell'indipendenza, ma anche gli aborigeni australiani, i nativi americani ed i movimenti occidentali di contestazione.

Tipologie di appropriazione culturale nella globalizzazione della musica giamaicana

Definite le caratteristiche principali della musica giamaicana, osserviamone la porta innovativa e le dinamiche di diffusione. La globalizzazione della musica giamaicana sembra avere luogo secondo quattro percorsi, tre dei quali influenzati strutturalmente dalla figura messianica di Bob Marley e dalla cassa di risonanza della musica *reggae*.

Una prima tipologia di globalizzazione riguarda il messaggio rastafariano di resistenza al colonialismo, ampiamente recepito da una pluralità di nazioni africane. Questo processo di diffusione è riconducibile ad una condivisione ideologica e culturale di alcune architetture portanti del rastafarianesimo, a cominciare dal panafricanismo, e sembra essere sostanzialmente estraneo alle logiche dell'«appropriazione culturale» delineate da Young (2000). Bob Marley tiene numerosi concerti in Africa: in Senegal, Mali, Costa d'Avorio Ghana, Nigeria, Sudafrica e nello Zimbabwe, dove partecipa come ospite d'onore alle celebrazioni dell'indipendenza nel 1980. L'anno prima, l'artista giamaicano è premiato alle Nazioni Unite con la Medaglia per la pace, poiché i suoi album e le sue canzoni sono un vero e proprio inno all'autodeterminazione ed al multiculturalismo. Come *Survival* (Bob Marley & The Wailers, Island Records, 1979), a cominciare dalla copertina composta dalle bandiere di 48 nazioni africane e da quella della Nuova Guinea.

Una seconda tipologia di globalizzazione è collegata alla diaspora giamaicana, molto forte a Londra e a New York. In questo caso sembrano realizzarsi sia un'«appropriazione culturale stilistica» (Young, 2000) riguardante sia il genere musicale che l'organizzazione logistica del fare musica, sia un'«appropriazione culturale motivo» concernente alcune idee caratterizzanti e strutturali (*ibidem*), come il messaggio di resistenza all'ordine precostituito. Vediamone contenuti, modalità e portata.

A Londra si susseguono produttori e cantanti giamaicani che influenzano il panorama musicale della ex colonia in almeno tre periodi distinti. Nei pri-

mi anni Sessanta alcune etichette come la Blue Beat Records e la Island Records conoscono un grande successo pubblicando in concessione centinaia di dischi *ska* giamaicani che rappresentano la colonna sonora alla subcultura giovanile dei *mod's*. Negli anni Settanta la Trojan Records scandisce le gesta di un'altra subcultura, quella dei *rude boys*, e alla fine degli anni Settanta la Two Tone Records ravviva l'epopea *mod's* (6) dando vita al filone dello *ska* britannico con gruppi come i Madness, gli Specials e i Selecter a reinterpretare i caratteristici ritmi sincopati giamaicani. Negli anni Ottanta l'influenza dello *ska* si estende al panorama rock e punk influenzando i ritmi dei Clash e dei Police. Ma un omaggio a quelle che sono considerate vere e proprie radici musicali arriva da diversi artisti britannici, da «Everything I Own» di David Gates, poi portata al successo da Boy George, alla recentissima versione di «Monkey Man» di Amy Winehouse.

A New York, invece, i ritmi in levare sono sostituiti da basi *funky*. La figura del *selecter* evolve in quella di *disc-jockey* (DJ), un artista che assembla suoni, ritmi e melodie preregistrate in un *pastiche* originale. La figura del *toaster* assurge a protagonista, «maestro di cerimonia» (MC) della festa danzante, capace di improvvisare sugli spunti musicali offerti dal DJ e di giocare con la metrica, la ritmica e le parole, assemblando sempre nuove narrazioni. Nasce il *rap* e si affermano la *break dance* e i *graffiti* come forme d'arte della nuova cultura urbana detta *Hip-Hop*. I primi artisti della scena newyorkese hanno origini giamaicane, come Dj Kool Herc, e si affrontano a colpi di volume dei *ghettoblaster* (grosse radio portatili analoghe ai *sound system*) in feste danzanti dette *block party* che si svolgono nelle strade fra i palazzi.

La struttura organizzativa tipica del *sound system* si diffonde come configurazione logistica di ogni moderna discoteca. Ma non solo, perché l'utilizzo di apparecchiature elettroniche e il cantato su basi preregistrate è probabilmente l'odierna modalità più diffusa per fare musica, tanto nel *mainstream* quanto nei circuiti *underground*.

In parallelo al processo di appropriazione culturale, una interessante concettualizzazione emerge da un'indagine sull'*hip-hop* e sui linguaggi del ghetto analizzati come «pratica di resistenza» e contribuisce a spiegare la portata innovativa della globalizzazione dalla cultura musicale giamaicana. È l'idea di «co-paternità creativa» (Taronna, 2005) per la quale ogni opera originale può non essere un punto d'arrivo, ma solo una delle possibilità aperta all'altrui creatività. La paternità collettiva rimette in causa la nozione di au-

(6) Si veda in proposito il film *Quadrophenia*, di Franc Roddam (Regno Unito, 1979).

tenticità e rimanda alla nozione di «situazione transdiscorsiva» impiegata da Foucault (1971) per identificare l'evoluzione del ruolo dell'autore da creatore a fondatore di discorsi aperti.

Una terza tipologia di appropriazione culturale può essere definita «appropriazione soggetto» e concerne singoli elementi estrapolati, decontestualizzati e riproposti, dopo una rielaborazione funzionale più o meno rispettosa e coerente (Young, 2000). Questa tipologia di appropriazione interessa un'ampia gamma di ritmi e simboli dell'apparato culturale musicale giamaicano, si svolge parallelamente al successo mediatico e commerciale della musica *reggae*, coinvolgendo tutto il mondo occidentale, dall'Europa alle Americhe, dove Bob Marley vende decine di milioni di dischi e tiene centinaia di concerti di straordinario successo (7). L'appropriazione soggetto riguarda dapprima i movimenti giovanili e gli ambiti progressisti, poi si amplia e diffonde. Quanti non riconoscono, ad esempio, l'acconciatura in *dreadlocks* (comunemente detta «rasta») apparsa di recente anche nelle sfilate di alta moda? O i colori iconografici giallo rosso e verde della bandiera dell'Etiopia (non della Giamaica!) disseminate fra stadi e mercatini. Per non parlare del consumo di marijuana, il cui impiego ricreativo e utilitaristico è sovente malcelato dietro quello mistico e rituale: secondo le stime del 2008 del Dipartimento Politiche Antidroga (8) in Italia avrebbe provato circa un terzo della popolazione fra i 15 e i 65 anni (un quarto secondo i dati del 2010).

Questo tipo di appropriazione culturale implica un salto di scala e una discontinuità del filo conduttore culturale originario, rispetto, ad esempio, all'appropriazione culturale intervenuta nel caso dei *Mod's* britannici negli anni Sessanta. Anche in quella combinazione la componente «immagine» aveva chiaramente un peso rilevante, ma l'ambito seppur diffuso e ramificato era circoscritto a una subcultura giovanile che condivideva un'idea portante come l'avversione all'ordine. Nel caso invece della «appropriazione soggetto», l'immagine decontestualizzata diventa icona di un altro messaggio, innescando interessanti dibattiti di merito, opportunità e legittimità, irti di contraddizioni anche per i movimenti di sinistra, che tradizionalmente annoverano diverse immagini e slogan «rasta» nel proprio repertorio di suggestioni: si pensi al caso dell'omofobia che, per nulla velatamente, permea la cultura musicale giamaicana.

Una quarta tipologia di appropriazione culturale, in effetti, caratterizza la globalizzazione della musica giamaicana in Occidente. Contemporaneamente all'«appropriazione soggetto» appena analizzata, si realizza anche un'ulteriore

(7) Almeno centomila presenze allo stadio Meazza di Milano nel giugno del 1980.
(8) *http://cannabis.dronet.org/epidemiologia.html/*.

«appropriazione motivo» che riguarda cioè elementi singoli ma strutturali della cultura di ispirazione (Young, 2000). Il messaggio rastafariano di resistenza è condiviso dai movimenti di contestazione giovanile, soprattutto in Italia, dove il vecchio stile della militanza politica si modifica e il cambiamento presenta diversi richiami al rastafarianesimo e alla filosofia dell'*I and I*. La nuova produzione di cultura alternativa, infatti, è collegata al «fare in comune» ed è connessa alla costruzione di spazi di socialità e identità. Identità che si autodeterminano a partire dal grado di resistenza effettiva che riescono a opporre al sistema dominante, a cominciare dalle *okkupazioni* che propongono nuovi criteri di relazione, fra gli individui e fra gli spazi pubblici e privati, favorendo «forme non mercantili di scambio sociale» (Rossi, 2008, p. 446).

Una delle prime e più immediate modalità di occupazione e condivisione degli spazi è proprio quella del raduno festoso e celebrativo. E proprio con riferimento al rapporto fra spazi e feste danzanti a localizzazione variabile è interessante ampliare il discorso dall'appropriazione culturale a: 1) il concetto di «situazione» (Debord, 1956) a individuare contesti reali e momentanei di pratica giocosa nei quali lasciarsi andare fuori dagli schemi per autodeterminarsi proprio attraverso la partecipazione alla creazione della situazione stessa; 2) la nozione di «Zona Temporaneamente Autonoma» (Hakim, 1993) a rappresentare l'effrazione, reale e simbolica, di una porzione di territorio temporaneamente affrancata e trasformata in un «luogo altro».

In tal senso la filosofia dell'*I and I* può essere una interessante chiave di lettura e comprensione di diverse manifestazioni sociali e culturali definite «alternative» e molto diffuse in Italia, e in diversa misura in tutto l'Occidente, negli ultimi decenni: il fenomeno delle *posse*, le sempre diffuse *okkupazioni*, gli inafferrabili *rave party*, le sconcertanti *critical mass* fino ai più moderni *flash mob*. E l'«appropriazione motivo» può in molteplici casi confondersi, o essere autopercepita e vissuta dalle migliaia di partecipanti, come effettiva condivisione ideologica e forma di resistenza. Queste pratiche configurano vere e proprie realtà socio-spaziali temporanee di notevole interesse per le discipline geografiche, ma il loro impervio studio non sembra poter prescindere dall'osservazione partecipante.

I grandi eventi della globalizzazione musicale giamaicana

Il sintetico richiamo a tre manifestazioni musicali che si svolgono da diversi decenni in Europa può permettere di comprendere meglio le diverse tipologie di «appropriazione culturale» della cultura musicale giamaicana.

Il carnevale di Notting Hill si svolge dagli anni Sessanta, per promuovere l'unità culturale di Londra e del celebre quartiere. Dopo incidenti anche aspri susseguitisi negli anni Settanta e Ottanta, sia le istituzioni che gli abitanti del quartiere partecipano con grande attenzione alla pianificazione ed all'organizzazione dell'evento. Per due giorni Notting Hill si trasforma in un «luogo altro» dove valgono altre regole, molto tolleranti ad esempio per quanto riguarda il volume della musica ed il consumo di cannabis. L'intero quartiere diventa uno spazio di socialità e di ballo a localizzazione variabile, presso le decine di *dancehall* che si svolgono nei luoghi più suggestivi e negli angoli strategici. E nonostante i tafferugli, che ancora capitano, l'evento è ritenuto un appuntamento culturale fondamentale per la città, il cui valore economico, oltretutto, è valutato in 100 milioni di sterline.

Il «distretto turistico reggae salentino», invece, è il luogo dove si ritrovano ogni estate gli appassionati di reggae in Italia. La sua genesi negli anni Ottanta e i suoi sviluppi, fino all'oggi, fanno perno sul gruppo musicale dei Sud Sound System, vero e proprio *genius loci* del territorio. Essi recepiscono alcuni elementi portanti dello stile giamaicano, li miscelano alle tradizioni locali salentine e li adattano alla scena *underground* italiana. Il loro operato permette al territorio di ritrovare e rinnovare la cultura musicale locale valorizzandola anche turisticamente (Muti, 2009) e ottiene notevoli riconoscimenti fra i quali l'attenzione del sociologo Lapassade (1997) e la partecipazione al World Social Forum di Nairobi nel 2007.

Per quanto il distretto turistico *reggae* salentino sia caratterizzato da aroma di cannabis, colori giallo, rosso e verde e acconciature pittoresche legate più alla curiosità giovanile verso la moda e le immagini che non alla filosofia critica rastafariana, l'«appropriazione culturale» salentina appare almeno altrettanto «motivo» e «stilistica» che «oggetto». La presenza e l'operato dei Sud Sound System fra i movimenti giovanili delle *posse* e la continuità del loro impegno sociale, unitamente al loro talento creativo, rende culturalmente credibile e coerente la ricezione e la rielaborazione dei ritmi e dei contenuti della cultura musicale giamaicana finalizzati a far ballare la *dancehall* «originale giamaicana-salentina».

Il Rototom Sunsplash, infine, è un festival musicale estivo svoltosi a Osoppo in Friuli dal 1994 al 2009 e trasferito a Benicàssim, nella Comunità Valenciana, in Spagna, dal 2010. In questo caso il lato economico e commerciale sembra essere prevalente su considerazioni di carattere culturale, per quanto la nuova organizzazione iberica si premuri di intrattenere stretti rapporti con le istituzioni giamaicane, promuovendo l'immagine dell'isola e della musica in levare. A riprova dell'orientamento alle mode ed alle forme

di svago predominanti, accanto all'interessante iniziativa denominata «Università del Reggae», nell'ampio parco recintato che delimita il festival sorgono diverse attrattive come la rampa per lo *skateboard*, la scuola di giocoleria e il *jumping*, del tutto aliene alla cultura giamaicana.

È interessante notare, inoltre, come la causa principale dello spostamento della manifestazione dall'Italia alla Spagna sia da ricercarsi nell'intransigente politica di controllo verso il consumo di stupefacenti leggeri di tipo spinello attuata dalle autorità locali, che ha condotto all'arresto di numerosi avventori e dell'organizzatore stesso. Il festival, quindi, si è spostato laddove le istanze di spazi di tolleranza (o di coerenza, visti i dati sui consumatori) trovano ascolto, come già visto anche a Londra e, entro limiti piuttosto stretti, anche in Salento.

Conclusioni

Per le sue stesse prerogative storiche, tecniche e filosofico-sociali, la cultura musicale giamaicana sembra presentarsi come un insieme strutturato e consolidato, per quanto piuttosto recente, che non sembra temere appropriazioni esterne decontestualizzate, nonostante la progressiva commercializzazione e la continua diffusione di stereotipi e immagini distorte.

Al contrario la sua globalizzazione, nelle sue differenti forme e modalità, ha consapevolmente contribuito (ritmo in levare, DJ, MC, *sound system*, basi ritmiche preregistrate) ed ancora contribuisce (*twerk*) ad orientare ed ispirare, non solo musicalmente, sia il *main stream* globale, sia nicchie culturali e musicali in diverse situazioni di sviluppo socio-economico.

Sotto questo punto di vista, la filosofia dell'*I and I* può essere una interessante chiave di lettura e comprensione di diverse manifestazioni sociali e culturali alternative molto diffuse in Italia negli ultimi decenni, dalle *posse* alle *okkupazioni*, ai *rave*, alle *critical mass* fino ai più moderni *flash mob*.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BRANZAGLIA C., P. PACODA e A. SOLARO, *Posse italiane, centri sociali, underground musicale e cultura giovanile degli anni '90 in Italia*, Firenze, Tosca, 1992.

CAMPBELL H., *Resistenza rasta*, Milano, Shake, 2004.

CHIVALLON C., *La diaspora noire des Amériques*, Parigi, CNRS, 2004.

CONSORZIO AASTER e altri, *Centri sociali, geografie del desiderio*, Milano, Shacke, 1996.

CONSTANT D., *Aux sources du reggae*, Roquevaire, Parentheses, 1982.

DEBORD G., *Théorie de la derive*, in «Les lèvres nues», Bruxelles, 9 décembre 1956.

DEBORD G., *Rapport sur la construction des situations. Les situationnistes et les nouvelles formes d'action dans la politique de l'art*, Parigi, Mille et Une Nuits, 2000 (ed. or. 1956).

FOUCAULT M., *Che cos'è un autore?*, in *Scritti Letterari*, Milano, Feltrinelli, 1971, pp. 1-21.

HAKIM B., *T.A.Z. Zone temporaneamente autonome*, Milano, Shake, 1993.

LAPASSADE G., *Dallo sciamano al raver, saggio sulla transe*, Milano, Urra, 1997.

MANFREDI T., *Dai Carabi al Salento,* Lecce, Elianto, 2008.

MILLS C., *Multiculturalism and Cultural Authenticity*, in V.V. GEHRING e W.A. GALSTON (a cura di), *Philosophical Dimensions of Public Policy*, New Brunswick-Londra, Transaction Publishers, 2002 («Policy Studies Review Annual», vol. 13).

MUTI G., *Culture in movimento, il distretto turistico reggae salentino*, in R. BORGHI e F. CELATA (a cura di), *Turismo critico. Immaginari geografici, performance e paradossi sulle rotte del turismo alternativo*, Milano, Unicopli, 2009, pp. 117-138.

NATELLA A. e S. TINARI, *Rave off. Scintille di pubblico disordine*, Roma, Castelvecchi, 1996.

PLASTINO G., *Mappa delle voci, Rap, raggamuffin e tradizione in Italia*, Roma, Meltemi, 1996.

ROSSI U., *La politica dello spazio pubblico nella città molteplice*, in «Rivista Geografica Italiana», 2008, 4, pp. 427-458.

SALEWICZ C., *Raggae Explosion, storia della musica giamaicana*, Roma, Arcana, 2004.

TARONNA A., *The Languages of the Ghetto*, Roma, Aracne, 2005.

UNESCO, «Jamaican Music Industry», *Development of a National Strategy for the Jamaican Music Industry*, Start date: 11/2003 - Completed: 12/2004 (*http://portal.unesco.org/culture/en/files/30661/11443338253jamaican_music_industry.pdf/jamaican_music_industry.pdf/*).

URSIN R.A., *Cultural Appropriation for Mainstream Consumption: The Musical Adaptation of Dessa Rose*, in «Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature», 2014, 47, 1, pp. 91-109.

WITTER M., *Music and the Jamaican Economy*, Prepared for UNCTAD/WIPO, 2004 (*www.acpculturesplus.eu/*).

YOUNG J.O., *The Ethics of Cultural Appropriation*, in «The Dalhousie Review», 2000, 80, 3, pp. 301-316.

Abstract

The paper analyzes the globalization of Jamaican music culture through the notion of cultural appropriation. From the movable musical system called sound system, to the figure of the Dj and the rhythm upbeat, Jamaican music has globally introduced numerous

and radical innovations. The encounter between reggae music and Rastafarian philosophy has brought out an original cultural fabric shaped and globalized by Bob Marley, the first superstar of the Third World. The images, rhythms and practices of Jamaican music culture are subject to different types of globalization and cultural appropriation. Great European events such as the Notting Hill Carnival, the summer Salento music and the Benicassim Rototom Festival, showing how their use can be consistent with the original message, or dissociated in a more or less contradictory ways.

La musica come geografia: suoni, luoghi, territori
E. dell'Agnese, M. Tabusi (a cura di), 2016, SGI, pp. 235-247

RAFFAELLA COLETTI - SIMONA DE ROSA

TALENTI LOCALI, PUBBLICO NAZIONALE, FORMAT GLOBALE: *X FACTOR* ITALIA TRA OMOLOGAZIONE E ADATTAMENTO

Introduzione

I *talent show* sono forme di intrattenimento televisivo diffuse a partire dagli anni Duemila. Una delle più popolari tipologie di *talent show* è costituita dai cosiddetti *talent show* musicali: si tratta di spettacoli costruiti attorno alle *performances* canore dei concorrenti, il cui scopo è individuare una nuova *pop star* da lanciare nel mercato discografico.

Diversi format (1) di *talent show* musicali sono stati ideati in diversi paesi negli ultimi quindici anni, e successivamente si sono diffusi in tutto il mondo. L'origine di questo tipo di prodotti è da ricercarsi in Gran Bretagna, dove nel 2001 è stato ideato il primo *talent show* musicale (*Pop Idol*) seguito nel 2004 dal format *X Factor*. Entrambi sono format di grande successo e diffusione, tuttora prodotti in diverse edizioni.

L'obiettivo di questo articolo è porre l'accento sulla rilevanza dei *talent show* nel quadro di una riflessione in chiave geografica e territoriale sulla musica, attraverso un *focus* sulla circolazione dei format e sulle loro mutazioni e adattamenti.

L'analisi muove da un assunto di fondo: considerare i *talent show* non solo come prodotti di intrattenimento televisivo, ma anche rilevanti sotto il profilo dell'industria musicale, alla luce dell'obiettivo dichiarato di questi programmi (individuare una nuova *pop star*) e dell'indubbia influenza che nell'ultimo decennio i cantanti emersi da questo tipo di spettacoli esercitano

(1) Parola ormai entrata nel lessico italiano.

Licenza Creative Commons:
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

sulle classifiche musicali ([2]). Inoltre, l'emergere dei *talent show* musicali risulta perfettamente coerente con l'evoluzione e le trasformazioni che hanno caratterizzato l'industria discografica negli ultimi decenni, come si discuterà nel prossimo paragrafo.

Il trasferimento del format dal contesto culturale in cui è stato definito a un altro porta con sé, da un lato, una forma di omologazione e contaminazione: vengono infatti trasferiti nel paese di «destinazione» modelli e pratiche definiti in un altro contesto. Dall'altro, il trasferimento non è mai neutro: il paese che riceve il format si appropria del modello e in una certa misura lo adatta alle proprie caratteristiche. Da questo punto di vista un'analisi geografica dei *talent show* – incentrata cioè sul legame tra questi format e i luoghi in cui vengono creati o in cui si trasferiscono – presenta potenzialità di grande interesse. Innanzitutto perché consente di riflettere sugli effetti e sui processi messi in moto dalla circolazione e dal trasferimento di idee e formati creati in specifici contesti; in secondo luogo, puntare lo sguardo su un *talent show* di ampia diffusione consente di sviluppare considerazioni più generali sulle attuali caratteristiche e prospettive della musica in un certo contesto.

Il contributo si propone di riflettere su questi temi attraverso un *focus* sul *talent show* musicale *X Factor*, e sul suo trasferimento (e conseguente adattamento) dalla Gran Bretagna all'Italia.

L'evoluzione dell'industria musicale e i talent show

L'industria discografica è da sempre caratterizzata da una significativa concentrazione. Sin dalla seconda guerra mondiale, il mercato è dominato da un numero ristretto di produttori discografici (le cosiddette *major*), affiancati in quota minoritaria da etichette indipendenti (*indie*), spesso più orientate all'innovazione e alla sperimentazione (molte delle quali, una volta raggiunto il successo, sono state a loro volta inglobate dalle *major*).

(2) Dai *talent show* sono emersi negli ultimi anni alcune tra le più popolari *pop star* del momento; si pensi, tra i casi più eclatanti, ai britannici One Direction (terzi classificati nell'edizione 2010 di *X Factor*) e Leona Lewis (vincitrice della terza edizione, 2006), o all'italiano Marco Mengoni (vincitore della terza edizione di X *Factor* Italia, 2009). Inoltre, indipendentemente dalla durata del loro successo, i vincitori dei *talent* conquistano le classifiche nei primi mesi successivi al termine della trasmissione. Scrive la BBC a proposito di *X Factor* UK (*http://www.bbc.co.uk/newsbeat/article/35162983/christmas-number-one-why-the-x-factor-is-an-outsider/*): «In recent memory, the battle for Christmas number one has been reserved for the X Factor winner and the charity or novelty single of the moment».

I profondi cambiamenti degli ultimi anni, legati soprattutto alla possibilità di produrre e pubblicare musica senza intermediari grazie a internet (Peitz e Waelbroeck, 2006; Wikström, 2009), hanno ulteriormente accelerato questo processo di concentrazione (Bishop, 2005) tanto che oggi, rispetto alle cinque multinazionali identificabili all'inizio degli anni Duemila (Brown, O'Connor e Cohen, 2000), l'industria musicale è dominata sostanzialmente da soli tre gruppi: Warner, Sony (che ha acquisito la BGM nel 2004) e Universal (che ha acquisito la EMI nel 2011).

Un processo nuovo che si è avviato a partire dagli anni Settanta riguarda invece l'ampliamento degli oggetti di interesse delle *major* dalla sola musica al più ampio settore dell'intrattenimento. Scrivevano Connell e Gibson:

> The increasing dominance of all-encompassing corporations in the fields of entertainment, media, and now IT and telecommunications, calls into question the existence of a distinct music industry, separate from other sectors of the cultural economy. […] As music marketing became increasingly linked to other forms of entertainment, synergies were sought between music, film, television and promotions […] Artists and their output became brands, while new albums became multimedia events […] These strategies also served to boost marketing, with music lined to particular concepts, cultural signifiers and visual meanings [and with the] recognition that image was more important than performance. Image, fashion and teen appeal, always a presence in music capitalism, had come full circle [Connell e Gibson, 2003, p. 253].

L'ampliamento degli interessi delle *major* discografiche dal solo ambito musicale al più ampio ambito dell'intrattenimento, e la conseguente ricerca di sinergie tra musica da un lato e cinema, televisione, pubblicità dall'altro offrono il terreno nel cui ambito emergono i *talent show* musicali. Fattori determinanti nella nascita di questi prodotti sono anche la trasformazione degli artisti in *brand*, e il riconoscimento della prevalenza dell'immagine sul contenuto nel caso di molte *pop star*. Come già richiamato, il primo *talent show musicale*, *Pop Idol*, è stato creato nel 2001 dal produttore (discografico e televisivo) Simon Fuller per la televisione britannica e replicato l'anno successivo negli Stati Uniti (con il nome di *American Idol*). Da allora, diversi altri format sono stati creati e hanno conosciuto un importante successo in tutto il mondo, in virtù della ormai pervasiva globalizzazione dei *media* (Crane, Kawashima e Kawasaki, 2001).

Al di là delle differenze di ciascun format, questi programmi seguono una struttura sostanzialmente comune: lo *show* si snoda attraverso una serie di esibizioni canore e conseguenti eliminazioni, con l'obiettivo di individuare

la nuova *pop star*. Pur trattandosi naturalmente, in primo luogo, di prodotti di intrattenimento televisivo, i *talent* musicali sono fortemente legati all'industria discografica, rispetto alla quale rappresentano negli ultimi anni forse la principale porta di ingresso. Questi format, inoltre, grazie anche a legami molto stretti con il mondo della pubblicità, offrono molteplici occasioni di profitto, sia nella loro dimensione televisiva sia in quella musicale.

In termini di contenuto, il fatto che il primo *talent show* musicale sia stato creato in Gran Bretagna e per il pubblico inglese – e immediatamente adattato anche per il pubblico americano – risulta coerente con il riconoscimento dell'Inghilterra come culla della musica *pop* (sin dai tempi dei *Beatles*) e, più in generale, con il livello globale di diffusione della musica anglosassone. Sebbene questi programmi vengano in una certa misura costruiti esplicitamente come format internazionali (3), risentono inevitabilmente delle caratteristiche del contesto in cui vengono formulati, sia sotto il profilo della tipologia di intrattenimento proposto, sia sotto il profilo più strettamente musicale.

Da questo punto di vista, la diffusione a livello globale dei format dei *talent show* generano inevitabilmente una forma di omologazione e appiattimento su un modello originariamente concepito in uno specifico contesto. Tuttavia, il meccanismo di diffusione dei format prevede anche la possibilità di mettere in atto un adattamento alle specificità di ciascuna edizione (Turner, 2006). Come sottolineato da Baltruschat in uno studio relativo alla versione canadese di *American Idol*:

> From the basic concept to characters, the role of hosts, logos, sponsors, media events, website layout, and interactive components, licensors [...] stipulate the degree to which a format can be adapted to a new market, yet remain recognizable as an International brand [Baltruschat, 2009, p. 55].

L'adattamento del format si basa sulle caratteristiche del mercato di destinazione. Dal momento che i *talent show* musicali sono pensati sia come prodotti di intrattenimento televisivo sia come strumenti per lanciare sul mercato nuove proposte capaci di suscitare l'interesse del pubblico (e conseguenti profitti), questo adattamento riguarda sia l'aspetto televisivo sia quello più strettamente musicale, come si discuterà nelle prossime pagine con riguardo al caso dell'edizione italiana del format *X Factor*.

(3) «Simon Fuller recalled, in 2003: when I dreamt up the idea of Pop Idol, I always saw it as a global concept» (Meizel, 2011, p. 192).

Globalizzazione e omologazione: il caso di X Factor

X Factor è un *talent show* musicale originario del Regno Unito, ideato dal produttore discografico britannico Simon Cowell. A partire dalla prima edizione britannica del 2004 sono state realizzate in tutto il mondo circa 40 edizioni (prevalentemente nazionali e in alcuni casi regionali). Regno Unito e Italia si posizionano al primo e secondo posto per numero di edizioni realizzate (rispettivamente dodici e nove).

X Factor, come gli altri *talent* musicali, è un contenitore per una serie di prodotti, coerentemente con la sinergia attivata nell'ultimo quindicennio tra le diverse branche del settore dell'intrattenimento (Connell e Gibson, 2003). Si tratta di un programma di intrattenimento televisivo, ma anche di un catalizzatore di *social network*, come *Twitter*, *Facebook*, *o Instagram* in cui lo *show* viene commentato e analizzato da migliaia di utenti in tempo reale. È una vetrina pubblicitaria di enorme rilevanza; ma anche una piattaforma per aspiranti *pop star*: il vincitore del *talent* si aggiudica un contratto discografico (in Italia con la Sony) e si stima che il mercato discografico comprensivo di diversi artisti lanciati da *X Factor* Italia si aggiri intorno alle oltre 4.870.000 copie di dischi venduti ([4]).

La diffusione a livello globale del *talent* comporta una omologazione e dunque un appiattimento delle varie edizioni su un modello precostituito in merito sia agli aspetti di intrattenimento, sia a quelli più strettamente musicali. Con riguardo ai primi, il programma ha una struttura comune in tutte le edizioni: tre o quattro giudici guidano altrettante categorie di cantanti (*Under* 24 anni – che in alcuni casi, tra cui l'Italia, sono ulteriormente suddivisi in categoria femminile e maschile; *Over* 25 anni; Gruppi) e ne giudicano le *performances* nell'arco delle puntate dal vivo. I cantanti in gara sono stati selezionati dai giudici nelle fasi preparatorie dello *show* (trasmesse nella fase iniziale della stagione). I cantanti si esibiscono in *cover* di artisti già affermati e ogni puntata termina con l'eliminazione di un concorrente, fino alla proclamazione finale di un vincitore. La selezione dei concorrenti avviene attraverso il televoto, che coinvolge il pubblico in un meccanismo interattivo (Holmes, 2004). La struttura dello *show* è comune nelle sue varie edizioni anche con riguardo ad altri aspetti, come il *jingle*, l'impostazione visuale del palco e del tavolo a cui siedono i giudici, i tempi televisivi a cui il presentatore e i concorrenti si attengono e la scenografia di base. I conduttori

(4) *https://it.wikipedia.org/wiki/X_Factor_(Italia)/*.

sono generalmente giovani uomini di bell'aspetto che seguono un copione predefinito permettendo la riproduzione di una struttura narrativa simile in tutte le edizioni. I giudici inoltre ricoprono sempre un ruolo centrale, esercitando gran parte dell'attrattiva sul pubblico – secondo alcuni osservatori, sono i giudici i veri protagonisti dello *show*. I giudici sono normalmente scelti per essere note persone di spettacolo; inoltre in tutte le edizioni tendono ad adottare comportamenti simili – ad esempio enfatizzando le proprie emozioni durante la gara, con l'alternarsi di momenti di freddezza e momenti di commozione.

Anche sotto il profilo musicale il contesto dei *talent show* non è neutro, ma propone uno specifico tipo di prodotto che viene diffuso a livello globale: innanzitutto la maggior parte dei brani affidati dai giudici nelle diverse edizioni proviene dal mondo anglofono, con una chiara adozione (e proposizione) dell'inglese come lingua madre nell'ambito della musica *pop*. Le *performances* sono spesso accompagnate da importanti coreografie e scenografie e hanno una durata ridotta, con mini-arrangiamenti di due minuti particolarmente adatti a brani semplici e orecchiabili, che non vedono compromesso il loro messaggio o la loro efficacia a fronte di un taglio (spesso imponente) del testo o della musica. Lo *show* risulta dunque particolarmente adatto a un certo tipo di musica, quel *pop* commerciale di cui il mondo anglofono è culla; del resto il format, come già menzionato, è originario del Regno Unito, ed è dunque sulle caratteristiche di (un certo tipo di) musica inglese che è stato costruito. Più in generale, lo *show* si propone in tutto il mondo di cercare una *pop star*: definizione generica che però rimanda a canoni di «image, fashion and teen appeal» (Connell e Gibson, 2003, p. 253) standardizzati e diffusi a livello internazionale.

Anche l'edizione italiana è caratterizzata da questi elementi comuni e standardizzati. Alcuni di questi si sono ulteriormente esasperati con la migrazione del programma dalla televisione pubblica alla televisione satellitare: nel passaggio da Rai 2 a Sky, avvenuto nel 2011 a partire dalla quinta edizione, il programma ha visto aumentare la spettacolarità delle *performances*, come pure l'inserimento nella giuria di personaggi di spicco del mondo musicale non solo nazionale ma internazionale – e più specificamente britannico ([5]). Gli *sponsor* sono divenuti più numerosi e hanno acqui-

(5) Il cantante anglo-libanese Mika siede al tavolo della giuria a partire dalla settima edizione, mentre dalla nona si è unita al cast la cantante Skin, leader del gruppo inglese degli Skunk Anansie.

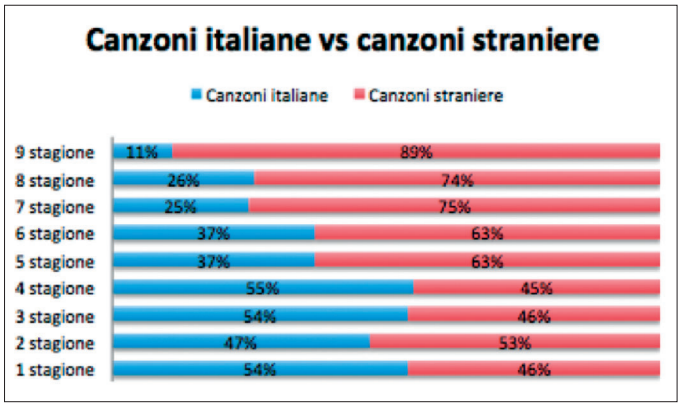

Fig. 1 – *Canzoni italiane e straniere per edizione*

Fonte: elaborazione delle autrici (6)

sito ruoli sempre più rilevanti nell'ambito del programma (7) e la presenza di canzoni inglesi nel repertorio affidato ai cantanti in gara è divenuta sempre più dominante come evidenziato nel grafico in figura 1. Nelle più recenti edizioni (2014 e 2015) anche le canzoni inedite proposte dai finalisti della competizione (e di cui si dirà nel prossimo paragrafo) vengono proposte nella maggior parte dei casi in lingua inglese (quattro inediti su cinque in entrambe le edizioni).

Specificità nazionale e talenti locali in X Factor *Italia*

Come analizzato nel precedente paragrafo, la globalizzazione del format televisivo *X Factor* implica la diffusione di uno stesso prodotto televisivo e, in una certa misura, di una stessa proposta musicale in diverse parti del mondo. Il principale stile musicale su cui lo *show* è costruito e che propone in tutte le sue versioni è un certo tipo di *pop* britannico semplice, orecchiabile e di intrattenimento. Tuttavia, il modello originale (televisivo e musicale)

(6) Sebbene il grafico consideri tutte le canzoni straniere (e non solo le canzoni in inglese) si segnala che le canzoni straniere sono per la quasi totalità anglosassoni, con rarissime eccezioni in lingua francese e spagnola.

(7) Nell'edizione 2015, ad esempio, i principali sponsor erano presenti non solo all'interno della trasmissione, ma gestivano anche propri spazi web, con contenuti esclusivi prevalentemente incentrati sulle figure dei concorrenti.

proposto dal *talent*, nel suo trasferirsi da un luogo a un altro, subisce un processo di appropriazione e adattamento: pur nel quadro della ricerca di una *pop star* con caratteristiche apparentemente universali e standardizzate, *X Factor* Italia risente inevitabilmente di una serie di fattori di contesto che determinano alcune mutazioni e specificità rispetto al modello inglese.

Innanzitutto, sotto il profilo televisivo *X Factor* Italia ambisce chiaramente a distinguersi, rispetto al format originale e anche rispetto ad altri *talent show* musicali diffusi nel nostro paese, come programma che mette al centro dell'attenzione la musica. Ne consegue, ad esempio, che poco spazio televisivo è riservato alla «storia» dei concorrenti e al loro vissuto (al contrario di quanto avvenuto – almeno sinora – nell'edizione inglese) ([8]), e molto di più alle prove del pezzo o agli arrangiamenti proposti. Da questo approccio deriva la capacità di attrarre un *target* di riferimento parzialmente diverso da quello caratteristico di altri *talent show*, non solo composto da *teenagers* e giovani utenti, ma eterogeneo per età e livello culturale degli spettatori ([9]).

Inoltre, tre degli «adattamenti» più rilevanti rispetto al format originale riguardano proprio aspetti musicali. In primo luogo, la versione italiana si distingue da quella inglese sin dalla prima edizione con riguardo alla tipologia di brani affidati: mentre nel format britannico si prediligono brani *pop mainstream*, nella versione italiana i giudici (in particola modo alcuni di loro) hanno fatto riferimento nel corso delle stagioni a un panorama musicale più vasto, portando sul palco di *X Factor* brani che vanno dal *rock* alla canzone d'autore.

In secondo luogo è previsto, sin dalla prima edizione, un singolo di debutto inedito che i concorrenti presentano nelle ultime puntate dello *show*. Questa prassi è unica in *X Factor* Italia rispetto a tutte le altre edizioni del mondo, e può considerarsi una manifestazione della tradizione italiana del cantautorato: di fatto, a differenza di quanto accade nei paesi anglosassoni, nell'immaginario musicale nazionale il cantante deve cantare le sue canzoni, e non solo interpretare quelle di altri. La previsione di un pezzo inedito viene presentata e percepita come uno dei momenti più importanti della competizione. L'accento sulla tradizione cantautorale italiana si è andato ulteriormente evidenziando nelle ultime due edizioni (2014-2015), nelle quali al posto di presentare pezzi scritti per loro da noti cantanti o autori, la maggior parte dei concorrenti ha scritto (da soli o in collaborazione con professioni-

(8) *http://www.mirror.co.uk/tv/tv-news/x-factor-sob-stories-banned-4105751.*

(9) Ad esempio, seguendo il dibattito relativo allo *show* sui *social networks* emerge che anche personaggi di spicco della scena pubblica italiana, come politici, artisti ed esperti di musica, partecipano in prima persona allo scambio di idee sullo *show* con commenti e opinioni.

sti) i propri pezzi inediti. Come menzionato nel precedente paragrafo, negli ultimi anni i finalisti hanno proposto pezzi in lingua inglese (a conferma dell'adozione di un modello standardizzato di *pop star* internazionale) tuttavia scritti da loro. La «paternità» dei brani da parte degli artisti in gara è stata valorizzata nelle narrative dello *show* come riprova della qualità dei concorrenti, confermando l'ipotesi che, per gli addetti ai lavori e per il pubblico italiano, il «vero» cantante è anche cantautore.

Un'ultima innovazione di rilievo sotto il profilo musicale di *X Factor* Italia, introdotta a partire dall'edizione numero 9 (stagione 2015) è rappresentata dalla sostituzione della categoria «gruppi vocali» con la categoria *band* ([10]). Anche in questo caso la scelta sembra riflettere le specifiche caratteristiche della tradizione musicale italiana, dove al contrario del mondo anglosassone ([11]) i gruppi vocali non sono di fatto mai esistiti. Come conseguenza, i gruppi vocali in *X Factor* non hanno mai ricevuto particolare attenzione né hanno mai avuto ampie possibilità di successo, soprattutto una volta terminata la gara, nel confronto con il mercato musicale.

Oltre a questi elementi di adattamento e appropriazione del format, una mutazione nell'edizione italiana dello *show* rispetto al modello originale è dovuta alle peculiari caratteristiche dei concorrenti, e al modo in cui vengono seguiti e accompagnati dal pubblico dentro e fuori dalla trasmissione. Innanzitutto la partecipazione dei concorrenti è spesso accompagnata da una rivendicazione «regionale» o «locale» del partecipante da parte del pubblico con modalità difficilmente rintracciabili in altre edizioni. Ne è un esempio lampante l'orgogliosa rivendicazione della vittoria del barese Giovanni Sada nell'edizione 2015 da parte di esponenti di spicco della politica regionale e nazionale, come il presidente della Regione Nicola Emiliano o l'ex presidente regionale e leader politico nazionale Nichi Vendola ([12]).

Inoltre, tradizionalmente, il vincitore di *X Factor* è chiamato a partecipare nell'immediato dopo-gara al Festival di Sanremo, nota *kermesse* popolare trasmessa dalla televisione nazionale nel mese di febbraio. Il Festival può considerarsi una celebrazione della tradizione neo-melodica italiana, lontana dall'idea di *pop star* che il format *X Factor* mira a identificare; questa prassi può dunque essere considerata una ulteriore forma di adattamento al contesto italiano del modello standardizzato che il format propone.

---

(10) Analoga scelta è stata effettuata nell'edizione di *X Factor* della Nuova Zelanda.

(11) Si veda, a titolo di esempio, il successo del già menzionato gruppo vocale britannico degli One Direction.

(12) Entrambi hanno utilizzato *Twitter* per complimentarsi con il vincitore e rivendicare la vittoria di un «talento pugliese».

Infine, e questo è forse l'aspetto più interessante, *X Factor* Italia si caratterizza in maniera crescente per l'emergere di diversi mondi musicali nel quadro del programma. Se, come si diceva in precedenza, in tutto il mondo *X Factor* cerca una *pop star* con caratteristiche comuni che rispondano a un modello standard diffuso a livello internazionale, si deve anche notare che nel corso delle edizioni italiane il programma ha lasciato spazio anche a personaggi provenienti da mondi differenti. Si possono citare ad esempio Nevruz Joku della quarta edizione, che ha sfruttato la momentanea popolarità offerta dal programma per lavorare in modo più concreto ai suoi progetti musicali «alternativi» ma anche, nella nona edizione, i gruppi sperimentali dei Moseek e Landlord e lo stesso vincitore Giovanni Sada, proveniente da un *background* di musica *punk hardcore*. Se da un lato questi concorrenti si sono inevitabilmente prestati alle logiche del programma, con la loro presenza hanno anche portato un'innovazione nei contenuti dello stesso. Ampliando lo spettro dei partecipanti rispetto al tradizionale e standardizzato «prodotto *Pop*», il programma si presta a rappresentare in modo più credibile il variegato panorama musicale che caratterizza il contesto italiano, attraendo l'attenzione di una più ampia fetta di pubblico.

Complessivamente, *X Factor* Italia – seppur seguendo le regole imposte dal format – è riuscito nel corso degli anni ad affermarsi come prodotto di successo principalmente in virtù delle peculiarità derivanti dal contesto. Da menzionare che proprio le specificità dell'edizione italiana hanno attratto l'interesse del creatore dello *show* Simon Cowell, che non solo ha riconosciuto *X Factor* Italia tra le migliori edizioni al mondo ([13]), ma ha anche richiesto un incontro con il direttore artistico Luca Tommassini per discutere del successo italiano del *talent* e trarre spunti per rinnovare il format originale ([14]).

Conclusioni

I *talent show* musicali hanno ricoperto nell'ultimo decennio un ruolo di crescente rilevanza nel palinsesto televisivo, con importanti connessioni e ricadute sul settore dell'intrattenimento, della pubblicità, e sul mercato musicale. L'analisi proposta in queste pagine ha tentato di mostrare come i *talent*

(13) Si veda: *http://www.davidemaggio.it/archives/116714/x-factor-italia-e-il-miglior-x-factor-del-mondo-parola-di-simon-cowell/*.

(14) *http://www.dituttounpop.it/x-factor-9-luca-tommassini-x-factor-9-avra-molte-sorprese-dal-palco-colorato-alla-promozione-del-made-in-italy/*.

possano rappresentare un interessante ambito di indagine per i geografi interessati al tema del legame tra musica e territorio, e questo per diverse ragioni.

Innanzitutto, i *talent* rappresentano un esempio paradigmatico della globalizzazione della musica, e dell'influenza dominante che il mondo anglosassone esercita nell'ambito della musica *pop*: nel caso specifico *X Factor* è un format britannico che propone un tipo di musica e un modello di *pop star* basato su prodotti britannici (e più in generale anglosassoni) che hanno raggiunto il successo internazionale: una musica *pop* orecchiabile, con testi semplici, che non risentono della durata ridotta delle *performances* e che ben si sposano con scenografie e coreografie imponenti e divertenti.

Secondo, una prospettiva geografica può offrire un interessante contributo all'analisi del trasferimento del format da un luogo ad altri luoghi, ponendo l'accento sugli adattamenti, le mutazioni e le appropriazioni che si realizzano durante il cammino.

Terzo, attraverso un'osservazione dei meccanismi tramite cui i diversi contesti si appropriano del modello standardizzato, l'analisi dei *talent* diviene una lente attraverso cui guardare alle caratteristiche della musica nei paesi di destinazione. Nel caso di *X Factor* Italia, pur senza perdere le sue caratteristiche di base, il format ha risentito della rilevanza del cantautorato e della tradizione melodica e popolare, e si è aperto a forme musicali diverse dal *pop mainstream*, evidentemente maggiormente adatte a incontrare l'interesse degli interpreti e il gusto del pubblico.

Infine, sebbene il tema nel quadro di questo articolo sia stato trattato solo marginalmente, si vuole sottolineare che la rilevanza dei *talent show* nell'ambito del mercato musicale non può essere sottovalutata. Secondo molti osservatori, i *talent show* rappresentano oggi praticamente l'unico modo per farsi notare in un mercato in profonda crisi ([15]). I trionfatori dei *talent* rappresentano infatti un investimento molto attraente e sicuro per le case discografiche, in virtù della loro (momentanea) popolarità che garantisce un immediato successo di vendite. In Italia non solo i partecipanti ai *talent* dominano nelle classifiche dei singoli e dei dischi più venduti ([16]), ma i cantanti

(15) Si vedano: *http://www.wired.it/play/musica/2014/01/17/talent-show-non-funzionano-oppure-si/*; *http://www.witaliaweb.tv/sono-davvero-artisti-i-vincitori-dei-talent-show-che-musica-ascolteremo-in-futuro/*.

(16) Analizzando le principali classifiche stilate dalla Federazione Industriale Musicale Italiana (FIMI) circa le vendite del mercato discografico italiano, è evidente che i concorrenti dei *talent show* hanno conquistato una buona fetta di mercato posizionandosi nelle prime posizioni sfidando anche artisti internazionali. Guardando la classifica annuale 2015 dei 100 *combined* album più venduti in Italia, comprensiva dunque degli album di artisti stranieri, si segnalano diversi cantanti diventati famosi in seguito a *talent show*, tra cui Marco Mengoni, Lorenzo Fragola, Urban Strangers e Michele

usciti dai *talent* vengono promossi come le nuove *pop star* anche al di fuori della trasmissione in ambito musicale e televisivo, come dimostra la loro massiccia presenza, ad esempio, nel tradizionale Festival di Sanremo ([17]).

Se e come la rilevanza dei *talent show* nel mercato musicale e dell'intrattenimento influisce sulla produzione e diffusione della musica nei diversi contesti locali rappresenta un potenziale ambito di ricerca di estremo interesse per una riflessione sul legame tra musica e territorio nel contesto attuale.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BALTRUSCHAT D., *Reality TV Formats: The Case of Canadian Idol*, in «Canadian Journal of Communication», 2009, 34, pp. 41-59.

BISHOP J., *Building International Empires of Sound: Concentrations of Power and Property in the "Global" Music Market*, in «Popular Music and Society», 2005, 28, 4, pp. 443-471.

BROWN A., J. O'CONNOR e S. COHEN, *Local Music Policies within a Global Music Industry: Cultural Quarters in Manchester and Sheffield*, in «Geoforum», 2000, 31, pp. 437-451.

CONNELL J. e C. GIBSON, *Sound Tracks: Popular Music, Identity and Place*, Londra, Routledge, 2003.

CRANE D., N. KAWASHIMA e K. KAWASAKI (a cura di), *Global Culture. Media, Arts, Policy and Globalization*, Londra, New York, Routledge, 2001.

HOLMES S., *Reality Goes Pop! Reality TV, Popular Music, and Narratives of Stardom in Pop Idol*, in «Television & New Media», 2004, 5, 2, pp. 147-172.

MEIZEL K.L., *Idolized: Music, Media, and Identity in American Idol*, in «Indiana University Press», 2011.

Bravi (concorrenti a *X Factor*), The Kolors, Emma, Dear Jack, Emma e Briga (partecipanti ad *Amici*) o Il Volo (gruppo diventato famoso in seguito alla partecipazione a *Ti Lascio una canzone*). Similarmente nella classifica dei 100 singoli venduti in digitale compaiono partecipanti e vincitori di *X Factor* come Giusy Ferreri, Francesca Michielin, Marco Mengoni, Chiara Galiazzo e Lorenzo Fragola, e i vincitori di amici The Kolors, Annalisa, ed Emma Marrone (*http://www.fimi.it/dati-mercato*).

(17) L'edizione 2016 del Festival di Sanremo si caratterizza, ad esempio, per una cospicua presenza dei cantanti diventati famosi in seguito ai *talent*. Sui venti concorrenti in gara nella categoria *big* – dedicata ai cantanti già affermati – otto sono artisti usciti dai *talent* (*X Factor* e *Amici*). Si segnala altresì che altri quattro concorrenti del Festival, già noti al grande pubblico, hanno partecipato ad *X Factor* in qualità di giudici. L'influenza dei *talent*, oltre che per i suoi protagonisti, si nota anche sulla struttura del programma musicale italiano per eccellenza, almeno per quanto riguarda la competizione dei giovani in gara, chiamati a sfidarsi in un testa a testa come accade nel format *The Voice* o nel duello finale che conclude ogni puntata di *X Factor*.

PEITZ M. e P. WAELBROECK, *Why the Music Industry May Gain from Free Downloading – The Role of Sampling*, in «International Journal of Industrial Organization», 2006, 24, pp. 907-913.

TURNER G., *The Mass Production of Celebrity: 'Celetoids', Reality TV and the 'Demioti-Turn'*, in «International Journal of Cultural Studies», 2006, 9, pp. 153-165 .

WIKSTRÖM P., *The Music Industry: Music in the Cloud*, Cambridge, Polity Press, 2009.

Abstract

Talent shows are popular forms of television entertainment: most popular formats have been developed and launched in a specific context but are later diffused internationally. Talent shows also play a relevant role within the music industry, as the contestants often become top-selling singers all over the world. The article highlights the potentialities offered by an analysis of talent shows within a geographical perspective, focusing on the links between the formats and places where they are created or where they are later transferred. Departing from the evolution of the music and entertainment industries as a background, the paper analyses the Italian edition of the talent show *X Factor*, focusing on the similarities and differences with the original UK edition. The analysis allows for a more general discussion of the mechanisms behind format transfers among different countries and of the specific characteristics of Italian pop music.

La musica come geografia: suoni, luoghi, territori
E. dell'Agnese, M. Tabusi (a cura di), 2016, SGI, pp. 249-261

VINCENZO GUARRASI

DANCING GEOGRAPHIES

DANZE POPOLARI E SPAZI URBANI

«If I can't dance, it's not my revolution»
(Emma Goldman)

La danza è una metafora euristica (Dematteis, 1985). Essa si presta in modo particolare a indagare le dimensioni spaziali della società contemporanea, o del presente, come preferisco chiamarla. In questo saggio breve, intendo dedicarmi in particolare a un primo scandaglio di un fenomeno in rapida espansione nelle città europee: il *bal folk* (1). Di che cosa si tratta? Della ripresa in ambito urbano di danze tradizionali caratteristiche di diversi contesti locali: dalla Penisola Iberica all'Irlanda; dall'Andalusia alla regione balcanica eccetera. La rilevanza del fenomeno – e la sua carica innovativa – sono presto svelate: spostando, o traslando, il baricentro spaziale da contesti locali tradizionali verso la rete urbana cosmopolita, la danza mette in gioco molte dicotomie, con cui avremmo dovuto in questi primi decenni del XXI secolo prendere una certa confidenza: tradizione e modernità, locale e globale, spazio e luogo e via dicendo. La ricerca geografica è così chiamata in gioco in modo irrevocabile.

Perché prediligo le danze tradizionali all'interno dell'universo frastagliato delle espressioni coreutiche contemporanee? Il motivo è presto detto: in primo luogo, perché io stesso ho praticato alcune di queste danze e posso dunque offrire le mie personali esperienze come testimonianza di una sfera di

(1) Con questa espressione ci si riferisce alla ripresa di repertori diversi: danze francesi tradizionali (*bourrée*, *rondeaux*, ronde bretoni), danze non tradizionali (valzer, polka, mazurka, *scottish*), danze antiche (*branles* rinascimentali) o altre esperienze coreutiche (*repasseado*, fandango basco ecc.). Nel Sud d'Italia il repertorio si arricchisce con le danze tradizionali praticate, per l'appunto, nelle città e nelle campagne meridionali (tammurriata, pizzica ecc.). In Sicilia, spesso i repertori tipici del *bal folk* vengono mescolati con il repertorio più specifico delle feste «a ballu» del Mezzogiorno italiano.

Licenza Creative Commons:
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

Fig. 1 – *I PAF alla Cala, Palermo*
Immagine-copertina del gruppo Facebook «Palermo Anima Folk»

relazioni sociali inedite; in secondo luogo – per motivi che saranno più evidenti nel seguito della trattazione – perché il recupero delle danze tradizionali in ambito cosmopolita evidenzia i due *topoi* della ricerca geografica che più mi sono cari in quest'ultimo scorcio della mia vita da ricercatore, il «luogo» concepito come un evento, qualcosa che accade quando gli esseri umani si incontrano (Guarrasi, 2006) e la complessa, ma costitutiva, relazione tra corpi, spazi e movimenti (Giubilaro, 2016). È in relazione a questi due approcci teorici che la danza assume, per l'appunto, la sua funzione euristica.

Lo sfondo su cui proiettiamo le nostre riflessioni sulle danze tradizionali è il contesto cosmopolita europeo, ma il campo di osservazione è costituito dalla realtà urbana di Palermo e da un fenomeno in rapida evoluzione: un gruppo di danzatori e suonatori che si raccoglie entro un gruppo informale dal nome «Palermo Anima Folk» (PAF) che dal momento della sua costituzione in rete, avvenuta nel 2013, raccoglie quasi duemila aderenti (fig. 1).

Avendo seguito il propagarsi del fenomeno fin dal suo stato embrionale, posso testimoniare che tale fenomeno ha preso le mosse dai primi corsi di danza di alcune giovani donne, etnomusicologhe di formazione, che costi-

tuendo un gruppo di ricerca antropologica ed etnocoreutica dal nome TrizziRiDonna hanno dato il via al processo (2). La passione per la danza e la musica folk si è così rapidamente propagata attraverso corsi di danza e di strumenti musicali (tamburello, organetto, fisarmonica ecc.) e esibizioni presso locali o nelle piazze di gruppi di musicisti come TrizziRiDonna, per l'appunto, e poi via via Le Matrioske, i LassatilAbballari eccetera, le cui *performances* sono arricchite e valorizzate dalla partecipazione dei PAF, cioè decine, talvolta centinaia di danzatori che si raccolgono rispondendo spontaneamente al richiamo degli eventi musicali. Il *web* costituisce, ovviamente, il supporto essenziale di queste iniziative e il canale principale attraverso cui il repertorio delle danze viene costantemente arricchito da un gruppo di «pionieri» che partecipa da anni ai raduni più accreditati in Europa per i cultori di tale passione etnocoreutica (in Francia, Belgio, Italia ecc.) e da un certo numero di maestri di danze e di strumenti, come Micheline Neujean e Stephan Kohn o Emanuela Lodato e Vincent Noiret, che pur vivendo e operando in Belgio sono ormai animatori e presenze abituali degli eventi palermitani. A Palermo esistono luoghi istituzionalmente deputati a ospitare corsi e laboratori per danzatori e suonatori, come il Circolo Arci Tavola Tonda o le iniziative nomadi – per mancanza di una sede stabile – di Simona Ferrigno, animatrice dell'associazione PopolArti, o luoghi suggestivi come la Cala di Palermo, che per le *performances* di questi danzatori e suonatori nelle notti estive è stata soprannominata «piazza PAF».

Mi pare opportuno a questo punto precisare ciò che comunque ai più apparirà già chiaro: il fenomeno di cui parliamo è costituito da attività professionali prevalenti o occasionali di gruppi di musicisti o maestri di danze e strumenti tradizionali, ma soprattutto dalla passione di un ampio numero di amatori che praticano la danza o imparano a suonare il tamburello o gli strumenti a mantice (organetto e fisarmonica) come attività del tempo libero.

Il fenomeno si è rappreso nelle sue forme attuali – appare qui appropriata la metafora della «schiuma» adottata da Peter Sloterdijk in *Sfere III* (2015) – nel 2013, anno in cui i PAF hanno partecipato, tra l'altro, a tre eventi molto significativi in rapporto alla città e ai suoi spazi pubblici: un evento nazionale come il *Pride*, e due eventi come la pedonalizzazione della Piazza San

(2) Una delle prime esibizioni pubbliche di questo gruppo di danzatrici e suonatrici è avvenuta nel corso delle serate della prima edizione de *La città cosmopolita* organizzata nel 2006 da Giulia de Spuches e dal sottoscritto presso la Tonnara Vergine Maria di Palermo. I nomi che mi sono più cari sono quelli di Barbara Crescimanno, Simona Ferrigno, Emanuela Lodato e Veronica Racito, ma non vorrei fare torto alle altre.

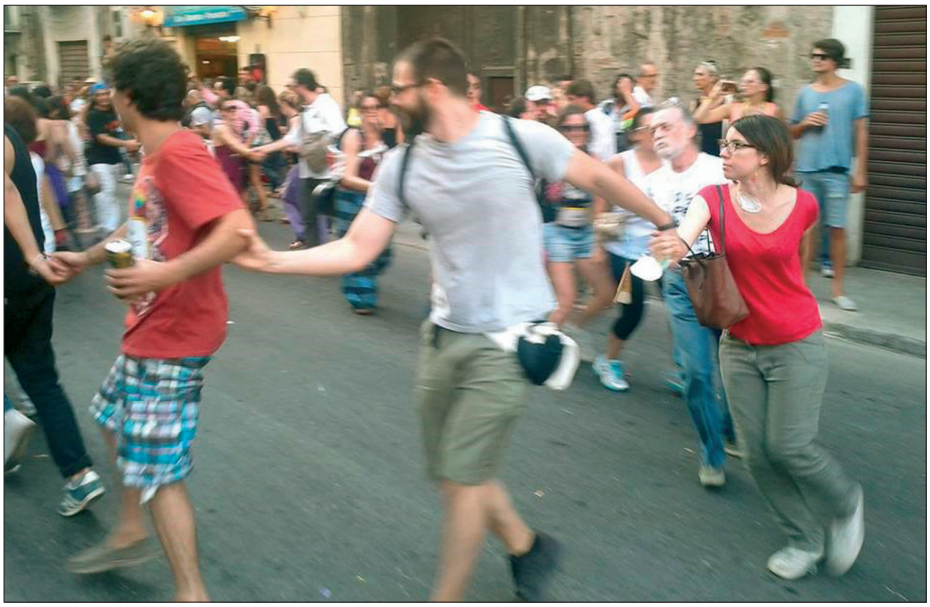

Fig. 2 – *I PAF al* Pride *nazionale 2013*

Fig. 3 – *Laboratorio di danze rom al Parco Uditore di Palermo*

Fig. 4 – *I PAF a Piazza San Domenico, Palermo*

Domenico, nel centro storico di Palermo, e l'apertura alla fruizione pubblica di un parco urbano, Parco Uditore, nella periferia della città. In tutti e tre i casi, si trattava di eventi che in qualche modo coinvolgevano anche le istituzioni, ma in cui era comunque prevalente la partecipazione dei cittadini e l'espressione dal basso di un diritto alla cittadinanza. Se da una parte il *Pride* nazionale di Palermo (fig. 2) ha avuto come tratto distintivo il fatto che si trattasse di una manifestazione cui hanno partecipato più di centomila persone, ma il cui comitato promotore aveva ricercato in modo esplicito e determinato un'interlocuzione forte con le istituzioni locali, regionali e nazionali (Borghi e de Spuches, 2012), dall'altro lato si è registrato nel Parco Uditore il successo di un'iniziativa promossa da un comitato locale (fig. 3) e nel caso della Piazza San Domenico una reazione alle contestazioni da parte dei commercianti di fronte alla pedonalizzazione promossa dall'amministrazione locale. In quest'ultima occasione, i PAF hanno danzato indossando un cartello con su scritto «La piazza è nostra» che, nell'attrito tra pubblico (il governo locale) e privato (i commercianti e i posteggiatori abusivi), affermava con forza il tema della piazza come «bene comune» (fig. 4).

Dopo aver rapidamente richiamato alcuni eventi che hanno dato vita a un fenomeno dall'aspetto banale, ma dalla natura complessa, posso provare a esplicitare i motivi che ci hanno indotto a parlare della danza – e di quella tradizionale, in particolare – come metafora euristica. Intanto, precisiamo che guardiamo all'evento in questione da una prospettiva decostruttiva (Derrida, 2002, p. 45): «Non è una teoria, né una filosofia. Né una scuola, né un metodo. Neanche un discorso, un atto, una pratica. È ciò che accade, che sta accadendo oggi in quella che si chiama società, politica, diplomazia, economia, realtà storica, e così via. La decostruzione è l'evento».

In chiave decostruttiva, dunque, il riemergere in ambito cosmopolita di danze del patrimonio culturale europeo può essere descritto come un *evento*, ciò che accade, che sta accadendo oggi in quella che si chiama società, politica, economia, realtà storica, e così via; l'*apertura di uno spazio*, l'emergere di un elemento, nel quale un certo numero di fenomeni chiedono approcci trans-, inter- e soprattutto ultra-disciplinari, approcci che finora non si sono visti in nessun luogo, in nessun dipartimento, in nessuna area di nessuna disciplina; qualcosa che tende a introdurre nell'ambiente nel quale opera un *principio di dislocazione* cioè un elemento di perturbazione, disordine o agitazione irriducibile.

Sta accadendo oggi, e della città cosmopolita e della società odierna presenta almeno uno degli elementi decisivi: la *coalescenza* di tre luoghi distinti e compenetrati al tempo stesso, cioè del luogo in senso classico come sedimentazione delle identità culturali, del luogo inteso come «zona di contatto» tra culture differenti e del «luogo» virtuale delle comunità che si costituiscono in rete (Guarrasi, 2011b, p. 36). Che cosa accade quando un gruppo di persone, che si convoca ed esiste in rete come comunità a distanza, danza e suona repertori che appartengono ad ambiti ristretti e culture locali alla scala europea e mediterranea e li mescola insieme nell'occorrenza di un singolo *evento*? Non sta attuando per l'appunto l'*apertura di uno spazio* inedito grazie a un *principio di dislocazione* e di perturbazione? Lo spazio che scaturisce dall'evento – lo ripetiamo – ha quel carattere effimero e contingente che connota la società del presente. Quando la danza finisce e i danzatori si placano e i suonatori ripongono i loro strumenti nelle rispettive custodie, la piazza che li ha ospitati non conserva alcuna traccia di quanto è avvenuto. Eppure, questo evento di cui non troveremo tracce neanche nelle cronache locali si sedimenterà nella memoria virtuale che si accumula nell'archivio della comunità PAF e per essi, e per essi soli, costituirà un tratto distintivo e un «documento» della memoria collettiva.

In che cosa consiste, allora, l'elemento di perturbazione? È presto detto: rispetto alla «tradizione», o meglio alle tradizioni locali, cui la *performance* si

ispira, è avvenuto un atto che consiste nel *tradurre la tradizione* (Botta, 2011) e, quindi, una sorta di tradimento come spesso accade nelle traduzioni. Ho sentito personalmente «maestri» di danze tradizionali – ne ho in mente uno in particolare, esperto di una variante della pizzica pugliese, che si danzerebbe a suo dire in un'area ristretta, difatti coincidente con la sua abitazione e l'immediato intorno – parlare con disprezzo del fenomeno del *bal folk* e della pretesa dei «cittadini» di eseguire correttamente la danza tradizionale e questo nel corso di un laboratorio tenuto in un contesto del tutto estraneo al proprio «recinto» e a diverse centinaia di chilometri da esso. Eppure, a dispetto del «purismo» professato da alcuni cultori della tradizione, anche i danzatori e i suonatori delle *performances* coreutiche emergenti dal contesto cosmopolita potrebbero sottoscrivere la lapidaria affermazione di Maria Grillini di Monghidoro (Bologna): «Le statue stanno in chiesa!» (Staro, 2011, pp. 94-95) quando la danzatrice ha voluto sottrarsi a quel processo di riduzione a simulacro di qualcosa che, come la danza, appartiene alla tradizione nella misura in cui si conserva rinnovandosi attraverso una serie di atti performativi, unici e irripetibili. Ci troviamo proprio al confine fra una tradizione che ha luogo solo se praticata nella sfera della vita di una comunità e «l'invenzione della tradizione» operata dal mondo degli osservatori, che codificandola inevitabilmente la cristallizzano (Guarrasi, 2006) ([3]).

In proposito, non è trascurabile il fatto che l'etnocoreutica sia stata di fatto marginale rispetto al processo di «conservazione» dei patrimoni culturali materiali e immateriali. Se scongiuri, proverbi, canti sono stati trascritti da solerti antropologi e demologi degli ultimi due secoli, la tecnologia audiovisiva ha reso possibile e praticabile la registrazione delle danze soltanto nell'ultimo secolo. Le difficoltà tecniche di riproduzione hanno così preservato più a lungo questo particolare complesso di tecniche e di pratiche dall'inevitabile processo di «museificazione» che dobbiamo alla modernità.

Come tutti i gesti legati non alla sfera del «sapere», ma a quella del «saper fare», la danza si apprende soltanto danzando. La mia maestra di danze popolari, Simona Ferrigno, afferma a proposito delle danze popolari che esse non sono «coreografie» ma consistono in passi e figure della tradizione interpretati dai danzatori nelle singole *performances* coreutiche. Se questo è vero, coglieremmo così un'importante distinzione tra il *bal folk* e un'altra signi-

(3) Si tratta del «paradosso di Goody», ben noto agli antropologi, e della sorpresa di registrare a distanza di pochi anni un complesso di miti e di riti e trovarli significativamente trasformati, mentre gli «informatori» si ostinano ad affermare che sono sempre gli stessi anche se colti in flagranza dalla prova audiovisiva (Leoni, 2006, pp. 36-39).

ficativa espressione della società cosmopolita contemporanea, i *flash mob*. Questi ultimi, infatti, anche se colgono gli astanti e le istituzioni impreparati e giocano proprio sull'effetto sorpresa, sono di fatto delle vere e proprie coreografie apprese e memorizzate e poi eseguite in spazi pubblici, spesso per contestare l'ordine delle cose esistenti. Il più spettacolare di questi, cui io stesso ho partecipato nella prima edizione del 2013 e di cui si trova ampia documentazione in rete, è *One Billion Rising*, che ha visto mobilitarsi danzatrici (e qualche danzatore) di tutto il mondo contro la violenza sulle donne. Ben diversa, come dicevamo, è l'esperienza delle *mazurke clandestine*, il cui calendario per il 2016 prevede appuntamenti in Italia a Firenze, Milano, Roma, Bergamo, Varese, Bologna, Palermo eccetera. In questo caso, danzatori e suonatori convergono in una piazza da diverse città italiane e talvolta anche dall'estero per danzare per tutta la notte, ma ovviamente non vi è alcuna coreografia precostituita.

Danzatori *e* suonatori, abbiamo detto. Avrete notato la frequenza con cui tale binomio ricorre in questo breve testo. Anche questo è un tratto, se non distintivo, certamente costitutivo del fenomeno di cui ci occupiamo. Potreste obiettare che, come è ovvio, la musica e la danza sono inseparabili in ogni espressione coreutica. Siamo d'accordo, ma nel caso del *bal folk*, forse proprio perché non esiste una coreografia preordinata, suonatori e danzatori sono spesso sorpresi in qualche modo dall'effetto «coreografico» che deriva dall'intesa che si genera – non sempre, ma spesso – tra gli uni e gli altri. In Sicilia la soddisfazione che prende gli astanti nell'esecuzione di movimenti di gruppi particolarmente estesi si manifesta al grido di «Evviva cu sona!» da parte dei danzatori, cui immancabilmente i suonatori rispondono con un «Evviva cu abballa!». Il ritmo, la velocità crescente (e decrescente) della musica e della danza dipendono dall'abilità manifestata dal gruppo che danza e dall'intesa con i suonatori. Avviene che, in mancanza di un numero adeguato di suonatori, si riproduca la musica con l'aiuto di un impianto partatile di amplificazione. L'esperienza, in questo caso, è piuttosto frustrante perché la rigidità dell'esecuzione registrata induce a interrompere con frequenza la traccia registrata e riavviarla quando si sono corretti errori o falsi movimenti dei danzatori.

La stessa frustrazione i *performers* spesso manifestano di fronte alle immagini che vengono riprese durante il ballo e riproposte fuori contesto. In una società che tende a subordinare i mondi vitali all'immagine del mondo (pensiamo all'incredibile diffusione dei *selfie*) avviene che un gruppo di soggetti umani si dimostri insofferente alla riduzione del proprio operare alla sua immagine. Così, mentre assistiamo impotenti alla diffusione di canti li-

turgici o di suoni di campane dalle chiese cattoliche – o canti dei muezzin dai minareti – registrati su supporti digitali, vediamo affermarsi tra chi danza e suona in occasione dei *bal folk* la consapevolezza del privilegio di aver dato luogo a eventi che sono unici e irripetibili, pur nella ripetizione, come gli eventi della vita quotidiana.

A questo punto, possiamo tornare all'assunto iniziale e cioè alla funzione euristica della danza. Il nostro asserto dovrebbe apparire abbastanza esplicitato. Che cosa avviene quando si ripropongono in un contesto cosmopolita danze e musiche che appartengono alla «tradizione» culturale europea e mediterranea? Di fatto, attingendo a un complesso di tecniche e pratiche, altrimenti inaccessibili, si espongono soggetti che vivono e operano in ambienti metropolitani a un tipo di esperienza che non è per essi familiare, anzi direi che è decisamente fuori dalla loro portata. Come le schiume, che si compongono e si scompongono, i singoli individui che danzano e/o suonano insieme, imparano a percepire e vivere sé stessi come componenti di aggregati mobili e instabili, all'interno dei singoli eventi performativi, ma soprattutto sperimentano lo spazio urbano come ambiente di vita e di relazione che si genera dal movimento dei loro corpi. In questo senso, la danza non ha soltanto una funzione euristica, ma direi anche terapeutica. Non si sperimenta soltanto una dimensione della vita preclusa ai più, ma si apprende a prendersene cura.

Tutto ciò è rivoluzionario? Forse no. Almeno se intendiamo per rivoluzione il cambiamento repentino di un regime politico. Qui si tratta, piuttosto, di qualcosa di dolce, che accade lentamente. In una situazione politica in cui pubblico e privato si contendono lo spazio urbano con drammatici effetti sulla condizione umana – pensiamo all'attuale e globale aggressione di forze finanziarie senza vincoli territoriali su un mondo di relazioni «governato» dagli Stati nazionali – riaffiorano forme e pratiche che, con leggerezza, nel loro dispiegarsi alludono ad altro tipo di esperienze umane e danno luogo a moltitudini di eventi. La scia lasciata dall'impalpabile ridisegno di luoghi e spazi urbani lambisce quel crocevia tra *strade* e radici (4) che solo origina le culture e scaturisce dall'irriducibile umano bisogno di *luoghi comuni* da abitare. Forse per questo aderiamo, senza riserva, alla frase in epigrafe di Emma Goldman: «se non si balla, non è la mia rivoluzione».

Prima di concludere, vi è un'ultima, decisiva, questione da affrontare. In caso contrario, il titolo scelto per il saggio rimarrebbe oscuro. *Dancing Geo-*

(4) Si tratta del gioco linguistico proposto da James Clifford sull'assonanza tra *routes* e *roots*, quando si domandava se la cultura non avesse a che fare più con le strade che con le radici (Clifford, 1999).

graphies? La nostra convinzione è che non soltanto la danza mima l'urbano, cioè con i suoi ritmi, i movimenti, l'intreccio dei corpi ci consente di apprendere qualcosa sulla città, ma che al tempo stesso essa rivela qualcosa sulla geografia, cioè sulla strategia euristica da adottare. Interrogarsi sul rapporto tra movimenti, corpi e spazi o sull'aver luogo delle *performances* coreutiche non vuol dire soltanto che dobbiamo trovare le parole adatte per descriverli o narrare l'evento. Non si tratta neanche di imparare a guardare o ascoltare. La via maestra è la danza stessa. Soltanto danzando si espone il nostro corpo al complesso delle esperienze vissute dai danzatori.

Trovo che nell'iscrizione delle danze nel più ampio universo delle pratiche e delle esperienze umane dello spazio due tappe obbligate siano i volumi *The Human Experience of Space and Place* (Buttimer e Seamon, 1980) e *Geographies of Mobilities: Practices, Spaces, Subjects* (Cresswell e Merriman, 2011). Nel primo, infatti, la danza viene osservata da una prospettiva umanistica e fenomenologica (Seamon, 1980). Nel secondo, in coerenza con il *mobility turn*, la danza non soltanto viene riguardata come esperienza umana di spazio e luoghi, ma come arte della mobilità per eccellenza, esposta dunque alla comprensione della geografia non-rappresentazionale (Thrift, 1997 e 2007). In questo senso, anche se interessanti, trovo ad esempio limitati, nell'interpretare la danza come spettacolo, sia l'approccio fenomenologico suggerito da David Seamon (1980) – anche se quest'ultimo ha opportunamente spostato il fuoco dell'analisi su *body-subject* (5), *time-space routines* e *place-ballet* (6) – sia l'approccio visuale adottato da J.D. Dewsbury (2011) nell'osservare e descrivere il rapporto tra soggetti umani, movimento e spazi urbani (7). Non posso negare, però, che in questo mio lavoro sulla relazione tra la danza e lo spazio urbano io sia entrato in risonanza, piuttosto, con l'approccio adottato da George Revill (2004) nello studio della musica popolare francese, in quanto quest'ultimo – come me – lega la scoperta geografi-

(5) «I call this bodily intentionality body-subject. Body-subject is the inherent capacity of the body to direct behaviours of the person intelligently, and thus function as a special kind of subject which expresses itself in a preconscious way usually described by such words as "automatic", "habitual", "involuntary", and "mechanical"» (Seamon, 1980, p. 155).

(6) «In a supportive physical environment, time-spaces routines and body-ballets of the individual may fuse into a large whole, creating a space-environment dynamic called *place-ballet*. The place-ballet is a fusion of many time-space routines and body-ballets in terms of place» (Seamon, 1980, p. 159).

(7) «Dancers are coded, genres are coded, dance choreography is coded, but the dance itself, like all art form when considered in their pure state, manifests the power of the present to disrupt, disclose, and expose these codifications […] It is because of the body's presentational status that dance is so difficult, perhaps precisely impossible, to textually represent and interpret» (Dewsbury, 2011, p. 52).

ca all'esperienza personale e all'apprendimento del senso della danza attraverso la pratica piuttosto che mediante l'elaborazione teorica ([8]). Se ci limitiamo soltanto a rappresentarli, rischiamo di sterilizzare spazi, movimenti e corpi, e di perdere per strada la carica euristica che deriva dallo spostare il fuoco dell'attenzione dalla mente al corpo dei soggetti umani in interazione.

Per finire, un ricordo personale. Una domenica mattina di tanti anni fa, mi trovavo con un gruppo di amici nel parco cittadino di Siviglia – doveva essere attorno alla fine degli anni Ottanta del secolo scorso. La nostra attenzione fu attratta da musica, voci e una notevole animazione. Incuriositi, ci avvicinammo. Scoprimmo che un gruppo di gitani era lì per festeggiare qualche ricorrenza o semplicemente per trascorrere insieme un pomeriggio domenicale. Suonavano e danzavano stando in cerchio e lasciando che di volta in volta coppie di danzatori si avvicendassero nell'esecuzione dei passi e delle figure delle loro danze tradizionali. Gli altri, cioè noi e qualche altro visitatore del parco cittadino, assistevano un po' in disparte per non turbare quello che appariva a tutti come un evento privato. Soltanto due persone si accostarono: una mia amica che prese a fotografare l'evento e un giovane che provò a inserirsi nella danza, rielaborando i passi e le figure in modo elegante, ai miei occhi, e in qualche modo acrobatico. Doveva trattarsi di un ballerino di professione, ma le sue evoluzioni non suscitarono alcuna ammirazione da parte dei gitani, che lo irridevano apertamente e si esaltavano, piuttosto, a veder danzare i più anziani, depositari e custodi evidentemente ai loro occhi della tecnica nella sua forma più appropriata. Una cosa mi colpì: una donna girava attorno al cerchio e dava da bere del vino soltanto ai maschi del gruppo di danzatori e di suonatori. Fece una sola eccezione, ma non a favore del ballerino professionista, quanto piuttosto a vantaggio della mia amica fotografa, che non esitò ad accettare l'offerta del vino. Il gioco delle inclusioni e delle esclusioni mi convinse che quel vino marcava i confini di uno spazio (rom/gagé) e delle sue distinzioni di genere, che non valevano per chi era all'esterno del gruppo o era invitato a

(8) «This paper reflects – dice l'autore – on the usefulness of "nonrepresentational theory" for the study of dance. It is based on a set of personal reminiscences drawn from my own experience of learning French folk dance» (Revill, 2004, p. 199). Per affermare più oltre: «In terms of the geographical study of music our attention is turned to the corporeality of musical experience, the impact of rhythm, timbre and melody on the body, highlighting the ways in which the physical practice of music shapes its aesthetic form and its social spaces […] I was engaged in my own personal journey in search on that music which was not reducible to text. I wanted to take dance seriously as a player, not just as abstract musical form but as embodied practices which need to be felt in order to understand the music as much more than notes on a page» (p. 202).

farne parte. L'atto del fotografare era stato vissuto dai gitani come più rispettoso e meno invasivo dell'arroganza del ballerino professionista che involontariamente aveva violato un sistema di regole tradizionali: saper ballare non vuol dire ballare meglio degli altri, ma ballare come gli anziani. Cioè, come sempre si è fatto. Provai allora un sentimento complesso di ammirazione e di invidia nei confronti di quei gitani, perché non trovavo nella mia esperienza di vita nulla di paragonabile a quel patrimonio a mio avviso irriproducibile. Non avrei mai immaginato allora che a distanza di più di trent'anni, danzando una notte d'estate alla Cala e guardando attorno a me danzatori e suonatori che nel giro di pochi mesi, da estranei, mi erano divenuti familiari perché ne avevo condiviso, e ne condivido, gioie e dolori, mi sarei sentito anch'io come la schiuma del mare.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

AMIN A. e N. THRIFT, *Città. Ripensare la dimensione urbana*, Bologna, Il Mulino, 2005.

BORGHI R. e G. DE SPUCHES, *La città velata: riflessioni sulla spazializzazione dell'eteronormatività*, in A. CANCELLIERI e G. SCANDURRA (a cura di), *Tracce urbane. Alla ricerca della città*, Milano, F. Angeli, 2012, pp. 87-93.

BOTTA G. (a cura di), *Territori tradizioni oggi*, in «Geotema», 2006, 30.

BOTTA G., *Tradurre la tradizione. Vecchie forme, nuove sembianze, silenzi persistenti*, Torino, Giappichelli, 2011.

BUTTIMER A. e D. SEAMON (a cura di), *The Human Experience of Space and Place,* Londra, Croom Helm, 1980.

CLIFFORD J., *Strade. Viaggio e traduzione alla fine del secolo XX*, Torino, Bollati e Boringhieri, 1999.

CRESSWELL T. e P. MERRIMAN, *Geographies of Mobilities: Practices, Spaces, Subjects*, Burlington, Ashgate, 2011.

DEMATTEIS G., *Le metafore della Terra. La geografia umana tra mito e scienza*, Milano, Feltrinelli, 1985.

DERRIDA J., *Come non essere postmoderni*, Milano, Medusa, 2002.

DEWSBURY G., *Dancing: The Secret Slowness of the Fast*, in CRESSWELL e MERRIMAN (2011), pp. 51-67.

FARINELLI F., *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Torino, Einaudi, 2003.

GIUBILARO C., *Corpi, spazi, movimenti. Per una geografia critica della dislocazione*, Milano, UNICOPLI, 2016.

GUARRASI V., *Memoria di luoghi*, in «Geotema», 2006, 30, pp. 13-22.

GUARRASI V., *In viaggio per fondachi alla ricerca di Rustchuck*, in BOTTA (2011) (a), pp. 129-137.

GUARRASI V., *La città cosmopolita. Geografie dell'ascolto*, Palermo, Palumbo, 2011(b).

HOBSBAWM E. e T. RANGER (a cura di), *L'invenzione della tradizione*, Torino, Einaudi, 1983.

LEONI F., *Ciò che si tramanda*, in «Geotema», 2006, 30, pp. 36-39.

PINE A.M. e O. KUHLKE (a cura di), *Geographies of Dance: Body, Movement, and Corporeal Negotiations*, Lanham, Lexington Books, 2014.

REVILL G., *Performing French Folk Music: Dance, Authenticity and Nonrepresentational Theory*, in «Cultural Geographies», 2004, 11, pp. 199-209.

RORTY R., *La filosofia dopo la filosofia*, Roma-Bari, Laterza, 2001.

SEAMON D., *Body-subject, Time-Space Routines and Space-Ballet*, in BUTTIMER e SEAMON (1980), pp. 148-165.

SLOTERDIJK P., *Sfere III. Schiume*, Milano, Raffaello Cortina, 2015.

STARO P., *Presenti sempre: tradurre la tradizione*, in BOTTA (2011), pp. 79-102.

THRIFT N., *The Still Point. Resistance, Expressive Embodiment and Dance*, in S. PILE e M. KEITH (a cura di), *Geographies of Resistance*, Londra, Routledge, 1997, pp. 124-151.

THRIFT N., *Non-representational Theory: Space, Politics, Affect*, Londra, Routledge, 2007.

Abstract

In contemporary cities, flash mobs and clandestine mazurkas can be a way to take back of reclaiming public space. Music and dance are praised for their social aggregation ability, especially folk music and dance draw captivating and spectacular urban choreographies through easy steps and figures. The body expression, the dialogue among musicians and dancers, and other specific properties of folk dance transform the act of dancing together into a metaphor of new ways to inhabit a city. This explains why many associations and activities aimed at constructing for nets and new kinds of human relations in urban spaces choose this particular way of expression. The geographical research with its focus on urban spaces and places cannot overlook these practises aimed at stressing the relation among bodies, groups and the city in the public space. Starting from the adhesion to Palermo Anima Folk (PAF), a peculiar experience that engaged hundreds of people, we are talking about a phenomenon destined to spread new kinds of socializations in the oncoming years. In fact, as Emma Goldman said: «If I can't dance, it's not my revolution!».

La musica come geografia: suoni, luoghi, territori
E. dell'Agnese, M. Tabusi (a cura di), 2016, SGI, pp. 263-277

FAUSTO DI QUARTO

REINVENTARE LO SPAZIO PUBBLICO CON LA MUSICA

IL CASO DEL VIADUTO SANTA TEREZA A BELO HORIZONTE

«Il suono ci invade, ci spinge, ci trascina, ci attraversa.
Avendo la più grande forza di deterritorializzazione,
opera anche le riterritorializzazioni
più pesanti, più inebetite, più ridondanti.
Estasi e ipnosi.
Non si smuove un popolo con dei colori»

(Deleuze e Guattari, *Millepiani*, 1980)

Introduzione

In questo lavoro viene analizzato il caso di uno spazio pubblico che si trova sotto un viadotto nella città di Belo Horizonte: il Viaduto Santa Tereza. Questo monumento storico unisce il centro della città alle zone di espansione urbana realizzate dopo gli anni Venti. Lo spazio sotto il ponte – lasciato all'incuria per molti anni – agli inizi degli anni Novanta del Novecento subisce un processo di rinnovamento strutturale che ha come obiettivo principale creare uno spazio pubblico destinato a eventi culturali e allo svago. Nonostante i rinnovamenti, l'area perde d'interesse pubblico e torna a essere un posto di passaggio, obsoleto e pericoloso. A metà del 2007 un gruppo di ragazzi (formatosi come collettivo col nome di «Familia de Rua») decide spontaneamente di cominciare a fare degli incontri di *freestyle* e musica *rap* nell'adiacente Praça Barbosa. A causa della pioggia il gruppo si sposta poche centinaia di metri sotto il Ponte Santa Tereza occupando uno spazio non utilizzato. Passo dopo passo il movimento prende forza e riesce a organizzarsi in modo più strutturato. Oggi questo spazio rappresenta, oltre che un punto fondamentale

Licenza Creative Commons:
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

dell'*hip-hop* belohorizontino, un «luogo» per gli abitanti di tutte le classi sociali e di diverso livello culturale. In questo lavoro si analizza l'uso e la percezione di questo spazio prima e dopo l'arrivo del collettivo Familia de Rua. In seconda analisi si propone il ruolo e gli effetti della pratica musicale come possibile forma di rinascita socio-spaziale di spazi urbani obsoleti e senza referente identitario per le comunità urbane. La ricerca sul campo relativa al Viaduto Santa Tereza è avvenuta tra il luglio 2008 e il giugno 2009 durante un periodo di studio alla Universidade Federal de Minas Gerais di Belo Horizonte. La ricerca è avvenuta da spettatore partecipante e non, e gran parte dei dati si basa sulle interviste (aperte e semi-strutturate) effettuate per la maggior parte durante i giorni degli eventi ufficiali (*Duelo de MC's*). Parte della ricerca è stata effettuata al fine di realizzare un documento audio-visivo (disponibile alla pagina *https://www.youtube.com/watch?v=DlQ3c3MnVy0*) che rappresenta parzialmente i risultati della ricerca sul campo. Le persone e i luoghi presi in esame sono i partecipanti agli eventi, vari soggetti coinvolti nel movimento *hip-hop* belohorizontino, e i funzionari del Comune che si sono occupati della ristrutturazione dell'area. Una parte del lavoro si basa infine su articoli di giornale, blog di Internet, documenti ufficiali del Comune e sulle comunicazioni relative agli eventi, coordinate da Familia de Rua. Oltre a risalire alle cause, si è cercato di analizzare le conseguenze di quest'azione, facendo luce sulle dinamiche in corso riguardanti la negoziazione per lo spazio pubblico nel contesto brasiliano odierno. Nel primo paragrafo analizzeremo il contesto teorico di riferimento relativo a musica e spazio; nel secondo e nel terzo paragrafo prenderemo in analisi il contesto urbano brasiliano e in particolare le trasformazioni socio-spaziali relative all'oggetto geografico in questione (il viadotto); nel quarto paragrafo si prendono in esame le analisi della ricerca sul campo e quindi gli effetti delle azioni del collettivo nella ri-strutturazione e ri-simbolizzazione del Viaduto attraverso l'attività musicale. Infine tracceremo delle conclusioni, soffermandoci sulle potenzialità che questi tipi di interventi possono avere per la gestione dello spazio urbano.

Il contesto teorico

Nella gerarchia dei sensi, l'udito occupa un posto subalterno a quello della vista: il visivo, difatti, nella cultura occidentale ha sempre dominato sugli altri, filtrando l'esperienza dei sensi attraverso un meccanismo automatico tipico della logica visiva: la rappresentazione. La tradizione filosofica occidentale tende a privilegiare la modalità sensoriale visiva come miglior fonda-

mento della conoscenza (1). La geografia, in quanto disciplina della «descrizione del mondo», ha naturalmente contribuito al rafforzarsi di tale paradigma, da cui è nata e si è alimentata, producendo immagini e utilizzando come strumento di base la cartografia. Il mondo esterno, secondo quest'ottica, si conosce cioè grazie alla sua rappresentazione: il geografo così, come il pittore che immortala il suo soggetto-quadro, rappresenta il mondo e sostituisce la reale polisensorialità di cui sono imbevuti i luoghi, con le sue rappresentazioni bidimensionali. I tentativi della geografia, negli ultimi quarant'anni, sono stati appunto quelli di contemplare negli studi su paesaggio, territorio e luogo un tipo d'indagine che vada oltre l'approccio visuale e che permetta di comprendere in maniera più esauriente la sfera sociale, culturale ed economica degli oggetti di studio. L'approccio uditivo è uno di questi. Se ascoltato, «Il paesaggio non è una topografia statica che può essere disegnata e trasposta su una mappa, ma piuttosto una superficie fluida e cangiante che si trasforma via via che viene avvolta da suoni diversi» (Back e Bull, 2008, p. 18). Gilles Deleuze e Felix Guattari (1980) trattano della dimensione sonora come di un'articolazione territoriale o, meglio, come il risultato di un atto, di una strategia, che costituisce un nucleo di soggettività all'interno del flusso indeterminato del caos che ci circonda. Questa emissione sonora definisce uno spazio identitario che ritaglia un cerchio protetto, ma allo stesso tempo permeabile. Esempi di ciò sono il bambino che canticchia per esorcizzare la paura del buio, il passero o il cane che segna il suo territorio cinguettando o abbaiando, o ancora la casalinga che canta per «demarcare» i propri spazi domestici. Ma se esiste un'emissione sonora – strategia della territorializzazione dei soggetti – esiste allora anche una definizione di ascolto come strategia dell'individuazione: l'ambiente sonoro viene cioè percorso alla ricerca di indizi di un nucleo soggettivo territorializzante che agisce nello spazio. I suoni così, che incarnano la presenza/attività di un soggetto, sono considerati come eventi che costituiscono un orizzonte, un mondo sonoro. Il paesaggio sonoro (di cui si è occupato abbondantemente Murray Schafer) (2) può rappresentare le molteplici sfaccettature di un mondo

(1) «Una metafora fondamentale per questa tradizione è la caverna di Platone, in cui le ombre delle immagini del mondo reale danzano sulle pareti. In realtà l'imperativo visivo è così forte che pochi si soffermano a notare che la caratteristica saliente di qualsiasi caverna non è affatto visiva, bensì sonora: l'eco» (Back e Bull, 2008, p. 138).

(2) Dopo *The Tuning of the World* (1977) – testo che costituisce il manifesto degli studi sul *soundscape* – Murray Schafer ha creato il *World Soundscape Project*, avviando un progetto di ricerca interdisciplinare sul paesaggio sonoro, elaborando una documentazione sull'ambiente acustico di Vancouver consistente in registrazioni audio, descrizioni verbali e spiegazioni teoriche. Partendo dal

caratterizzato da fluidità invisibili. Questa spazialità creata è definita come «spazio acustico»: un tipo di spazio in cui si sta sia all'interno sia all'esterno. Infatti, con il suono, non ha alcun senso pensare al dualismo interno/esterno – limiti che invece ci vengono imposti dalla modalità sensoriale visiva basata sulle superfici – poiché questo opera in un contesto di simultaneità. Il suono è cioè profondità e superficie al tempo stesso, è volume e successione ordinata temporale contemporaneamente. Al contrario quindi della modalità visiva, basata su linee rette ed euclidee, piani piatti e superfici neutre e uniformi, lo spazio acustico è unico: il suono si trova ovunque e annulla la distinzione tra il qui e il là. I suoni (come la musica) territorializzano lo spazio in cui agiscono, e allo stesso tempo non si lasciano limitare da quest'ultimo: lo spazio sonoro generato non ha confini di alcuna natura; smette di esistere solo quando le particelle del movimento sonoro smettono di oscillare. Ogni soggetto-ascoltatore attribuisce al suono udito un proprio significato: l'avvenimento simbolico del «fatto sonoro» (come lo chiama Schafer) suscita, infatti, emozioni e pensieri, secondo il modo in cui vengono percepiti, secondo la funzione o il significato di cui vengono rivestiti, o ancora in base ai significati emozionali e affettivi a loro attribuiti; il suono valorizza o contesta istituzioni sociali e pratiche rituali, contestualizza azioni umane legate a un territorio. Il suono contribuisce difatti a generare un senso particolare e specifico di luogo, più che un'idea astratta di spazio: *spazio acustico* e *luogo sonoro* sono pertanto l'antitesi dei non-luoghi (spazi generici, astratti e vuoti), poiché impregnati di esperienze umane e di pratiche vissute. «As sound, music fills and structures spaces within us and around us, inside and outside. Hence, much like our concept of place, music can appear to envelop us, but it can also appear to express our innermost feelings/being» (Kruse, 2003, p. 154). Il suono, se ricreato e reinterpretato dall'uomo a suo piacimento e per i suoi usi, diventa musica. Questa, in quanto forma di comunicazione sociale, prevede una condivisione dello spazio così nell'ambito della *performance* come in quello dell'ascolto: la musica è infatti una pratica vissuta; in inglese appunto *experienced*.

---

problema dell'inquinamento acustico delle città, e delle sue conseguenze nel panorama e nelle attitudini uditive di chi ci vive, l'auspicio è quello della ricostruzione di una cultura fortemente sensibilizzata alle modalità percettive e cognitive dell'ascolto. Interrogandosi sul rapporto tra l'uomo e i suoni del suo ambiente, Schafer avvia una sistematizzazione delle caratteristiche del paesaggio sonoro distinguendo innanzitutto quello *hi-fi* (*high fidelity*) – in cui il basso livello del rumore ambientale permette di udire con chiarezza i singoli suoni – da uno *lo-fi* (*low fidelity*), nel quale i singoli segnali acustici si perdono immersi in una sovrabbondanza di altri suoni presenti.

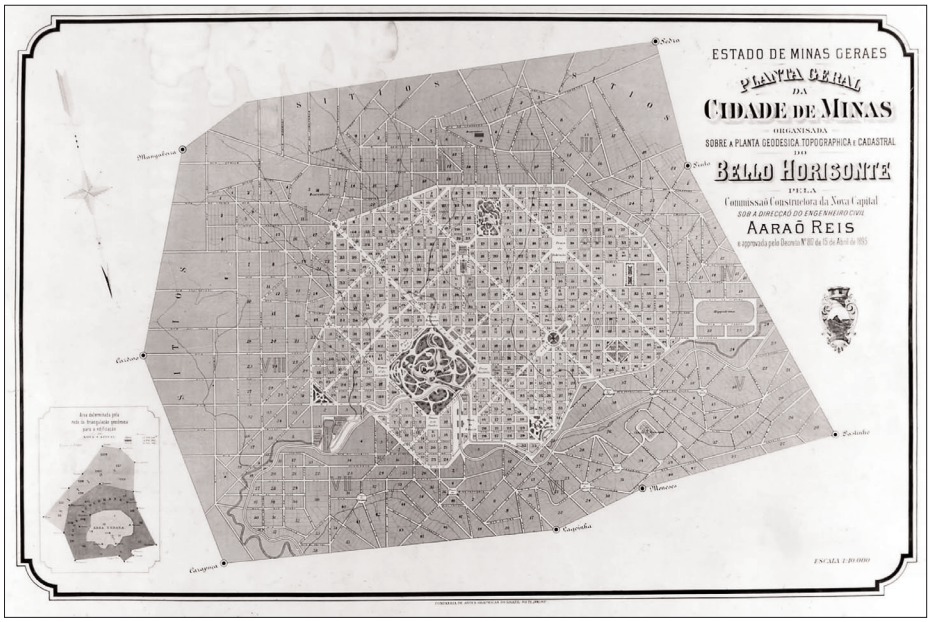

Fig. 1 – *Belo Horizonte: pianta generale della città del Minas elaborata da Aarão Reis nel 1895*

Fonte: *http://www.comissaoconstrutora.pbh.gov.br/*

Belo Horizonte: dalla segregazione alla crisi degli spazi pubblici

Nelle città brasiliane, a causa dei processi strutturali accelerati e forzati dal potere istituzionale, è presente un diverso rapporto con gli spazi pubblici e aperti (Duhau, 2001; Isenburg, 2002). Durante gli anni della dittatura (1964-1984) infatti in Brasile prende il via un processo di pianificazione urbana nazionale centralizzata e tecnocratica (Tonucci, 2009). Lo Stato inoltre, che vedeva negli spazi pubblici un possibile luogo di dissenso e cospirazione, punta in questo ventennio a un «igienismo sociale» scevro da qualsiasi forma di resistenza al potere prestabilito. Dagli anni Novanta le nuove forme di consumo, la segregazione spaziale delle classi più alte, l'esclusione e il controllo delle «classi sociali pericolose», hanno via via portato a una stigmatizzazione della vita sociale negli spazi pubblici, visti come luoghi del peri-

colo e della diffidenza (*ibidem*). Oggi sono soprattutto le classi più agiate che abbandonano sempre più l'uso pedonale della città e gli spazi pubblici (strade, parchi, piazze), svolgendo così le proprie attività extradomestiche in spazi specializzati dentro ai quali tendono a concentrare attività di consumo e ricreazione e nei quali incontrano omogeneità sociale: si crea così un meccanismo a ritroso per cui gli spazi ormai svuotati diventano effettivamente più rischiosi (poiché meno frequentati), e per questo vengono sempre più esclusi dalla cartografia urbana dei cittadini. In questo modo tende a definirsi una polarizzazione delle pratiche relazionate all'uso dello spazio pubblico che colloca da un lato le classi popolari – che tendono a fare un uso massiccio della strada e degli spazi pubblici tradizionali – e dall'altro le classi medio-alte che invece utilizzano questi spazi solo come luogo di transito dell'automobile, spostandosi tra *enclaves* spaziali specializzate e socialmente omogenee (Serpa, 2007).

Il Viaduto Santa Tereza

All'inizio degli anni Venti del Novecento BH (Belo Horizonte) vive un'epoca di grandi trasformazioni: da semplice centro amministrativo e burocratico diventa polo industriale e commerciale. La costruzione di un viadotto che colleghi il centro della città ai quartieri di Floresta e Santa Tereza, sopra la stazione ferroviaria, costituisce uno dei grandi progetti della decade d'inizio secolo. L'opera, conclusa e inaugurata nel 1929, rappresenta a oggi la costruzione d'ingegneria civile più importante di tutto lo Stato del Minas Gerais. Questa svolgeva una funzione di prim'ordine nel sistema viario locale e regionale: permetteva (e ancora oggi permette) un'intensa circolazione di pedoni e veicoli dal settore urbanistico di Praça da Estaçao alla regione Est, composta dai «quartieri tradizionali» di Floresta e Santa Tereza ([3]). L'apertura di un nuovo asse viario servì a intensificare il commercio e l'accesso alla vita pubblica; inoltre il ponte entrò nell'immaginario di poeti e scrittori locali (Werneck, Drummond de Andrade, Sabino) diventando un punto di riferimento urbano obbligatorio da cui trarre ispirazione per i loro lavori.

(3) I sopracitati quartieri sorsero congiuntamente alla fondazione di BH e servirono da residenza per gli operai che costruirono la città e per i primi immigrati (soprattutto italiani) che arrivarono in Brasile all'inizio del secolo.

Fig. 2 – *Il Viaduto Santa Tereza oggi*

Fonte: Jane Linhares, *https://janelinhares.files.wordpress.com/2010/01/20091011-20091011-100_7154-2.jpg, 2009*

Nel corso degli anni Novanta il ponte verrà definitivamente protetto e dichiarato patrimonio culturale di BH. Il successivo recupero strutturale e il suo progetto di rilancio come luogo ricreativo e storico-culturale ideato nei progetti di fine anni Novanta, come si è ricordato, tuttavia non si realizzò mai. Dal 2007, lo spazio comincia a essere utilizzato da gruppi di giovani che lo utilizzano per eventi musicali al venerdì sera.

L'evento principale, la *batalha de MC's* (4), riesce a riunire in pochi mesi un pubblico sempre più folto (circa un centinaio di persone a ogni evento), divenendo, oltre che un luogo di ritrovo fondamentale per i giovani belorizontini, un motivo di preoccupazione per le autorità locali relativamente alla gestione dell'ordine pubblico.

(4) Per una migliore comprensione degli eventi si rimanda alla visione del breve documentario realizzato dall'autore (*https://www.youtube.com/watch?v=DlQ3c3MnVy0*) che mostra parte dei risultati della ricerca sul campo.

Territorializzare con il suono

Il nucleo «militante» e promotore che ha dato inizio (5) agli eventi musicali sotto il viadotto ricopre il ruolo di organizzatore e responsabile degli spettacoli. I ragazzi della Familia de Rua sono un gruppo di giovani attivi all'interno del movimento *hip-hop* locale che tra la fine degli anni Novanta e gli inizi degli anni Duemila hanno condiviso le strade e le piazze di BH per graffitare, *rappare* e *andare di skate*.

Leo, principale esponente del gruppo, ci dice:

> Io vado di *skate* da 15 anni; assieme alle persone con cui facevo questo a un certo momento abbiamo incominciato a incontrarci [agosto 2007, n.d.a.] a Praça da Estação per fare il duello. A un certo punto abbiamo sentito la necessità e ci siamo chiesti «chi è che fa il duello?». Il nome «familia de rua» è stato utilizzato come referenza: alla fine dei conti tutto è cominciato in strada… l'evento è diventato di questa portata per essere riuscito ad aggregare un numero sempre crescente di persone che convivono in questi ambienti urbani, cioè la strada. Questi punti urbani sono quelli che creano legami tra le persone.

Inti, *rapper* sedicenne e abitante di Sabarà (6), ci ricorda come tutto ebbe inizio:

> Già ero appassionato di rap, ma non avevo mai visto un duello d'improvvisazione. Quando il duello cominciò nella piazza, avevamo due piccole casse amplificate, un lettore *mp3*, neanche un microfono… e a volte la polizia veniva a interromperci… era fico!

Infine Daniel, simpatizzante del movimento e amico di alcuni membri del gruppo, dice:

> Accompagno la Familia de Rua da quando erano a Praça da Estação: all'inizio erano meno di 20 persone... Oggi ci sono persone che vengono dai luoghi più disparati della città e della regione metropolitana di BH... Il venerdì io esco dal lavoro e passo da qua poi prendo l'autobus e torno a Belmonte, il mio quartiere.

(5) Considerando che la mia ricerca è iniziata nel mese di dicembre 2008, è da puntualizzare che l'inizio degli eventi sotto il Ponte Santa Tereza è da collocarsi tra il mese di maggio e luglio 2007.

(6) Il municipio di Sabarà appartiene alla regione metropolitana di Belo Horizonte; è situato a 20 km dal centro-città.

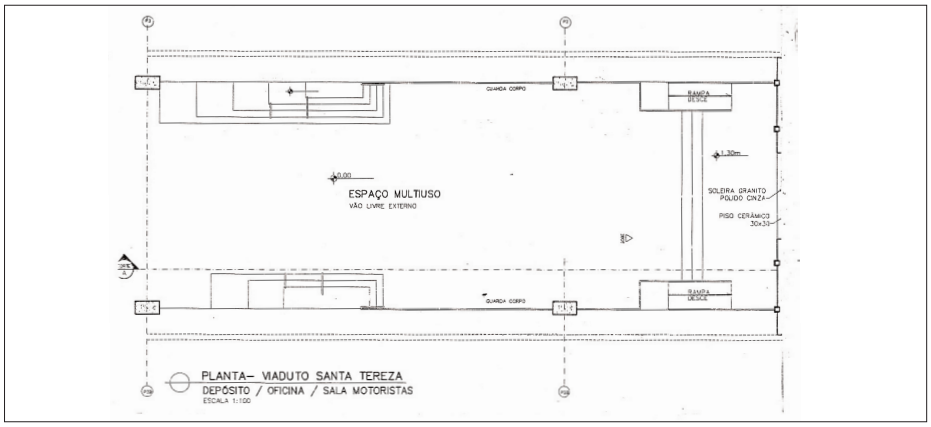

Fig. 3 – *Progetti di riqualificazione del viadotto*

Fonte: Studio di Architettura Schmidt, 1997

Fig. 4 – *Abbozzo di progetto per l'area laterale al viadotto*

Fonte: Comune di Belo Horizonte (Prefeitura BH), 2007

Nel caso del Viaduto, in quanto «contenitore» socio-spaziale di differenti attori, gli individui affermano le loro differenze attraverso forme simboliche (musicali, culturali, stilistiche) e demarcano nello spazio forme specifiche di appartenenza, dando luogo a tensioni e dispute intorno agli usi e ai significati attribuiti allo spazio pubblico: i luoghi non posseggono identità uniche o singolari, ma sono ricchi di conflitti interni (Santos, 2008). Lo spazio pubblico deve essere inteso, per questo, come uno spazio della diffusione, dell'eterogeneità e del contatto sociale. L'identità, nel nostro caso, viene creata attraverso la pratica delle azioni poietiche, creative; o, meglio, attraverso l'identificazione con i luoghi della pratica culturale. Questa identità, al contrario di quanto suc-

cede negli spazi chiusi, non si afferma attraverso la condizione/azione pre-organizzata del consumare, ma con l'uso/azione sullo spazio, che diventa in questo modo luogo vissuto e spazio della resistenza attraverso il corpo e l'accostamento/percezione delle diversità sociali (Harvey, 2002; Fani, 2007). Inoltre, il fatto che gli eventi sotto il viadotto avvengano all'aperto rappresenta una caratteristica molto importante nel contesto belohorizontino. Oggigiorno, infatti, lo svago e il tempo libero sono attività altamente lucrative, considerate come fattori importanti nei progetti di rinnovamento urbano: l'aumento della privatizzazione e commercializzazione delle attività culturali genera pertanto asimmetrie sociali, producendo culture non convenzionali, marginali e periferiche rispetto ai canoni culturali ufficiali (Serpa, 2007). Se da un lato abbiamo quindi culture privilegiate prodotte in luoghi privati da professionisti della cultura che le città divulgano globalmente, dall'altro osserviamo movimenti marginalizzati o periferizzati dovuti a processi di esclusione economica (è il caso dell'*hip-hop* delle periferie brasiliane o il *baile funk* delle *favelas*). I gruppi urbani esprimono diversi attributi culturali ed evidenziano le proprie forme di comunicazione appropriandosi dello spazio urbano: anche costruendo microsegregazioni, questi luoghi permettono la libera espressione di soggettività, gusti e stili generano territorialità nuove (Rosendhal e Corrêa, 2005).

Relativamente agli eventi del viadotto, Daniel e Camilla ci dicono:

> [Daniel] Se vieni il venerdì sera qui vedi che è diviso, c'è un incontro di tribù: da un lato ci stanno per esempio pure i *punk*, da questo lato quelli che cantano… da questa parte invece… ci sono alcuni che…non so neanche di che tribù siano! Predomina l'*hip-hop* ma… è sempre lo stesso discorso: a BH c'è mancanza di distrazione per cui le persone che non hanno un proprio spazio vengono qui… Convivono tutti in armonia, non ho mai visto una rissa o roba del genere qui.

> [Camilla] Mi piace più il movimento in sé che l'*hip-hop*: trovo bello poter riunire Belo Horizonte in uno spazio piccolo, varie persone di diverse culture, vari gusti… integra tutti i tipi di persone di vari gruppi culturali… e poi essendo gratis, le persone di ogni reddito...

Effetto importante dell'appropriazione da parte della Familia de Rua è stato sicuramente il radicale cambiamento di percezione per l'area da parte delle persone che frequentano i *Duelos* (e che transitano durante il giorno in questo spazio) e l'effetto di questi ultimi.

> [Camilla] Quando non c'è il duello qui sotto non conviene passarci, sai, a causa delle aggressioni, furti… anche se però dopo che è cominciato il

Fig. 5 – Duelo de MC's *sotto il Viaduto Santa Tereza*

Fonte: foto dell'autore (luglio 2009)

duello non ne ho sentito più parlare. Adesso questo spazio lo vedo in modo diverso, non più un posto scuro, puzzolente… adesso è ripulito.

[Luciana] Beh, già ho sentito parlare varie volte di aggressioni, furti, anche se a me non è mai successo niente. Durante gli eventi è chiaro che è molto sicuro, anche perché le persone vedono lo spazio oggi in modo diverso. Sono qui oggi e mi sento sicura, perché c'è questo movimento… È migliorato molto, sì.

[Aline] Questo evento ormai fa parte del calendario di BH: venerdì sera duello degli MC! Io penso che sarebbe bello se il duello fosse itinerante: ogni venerdì in un posto diverso della città, perché no? Penso che più persone avrebbero accesso e poi ci sono ancora molte persone che non lo conoscono… Io grazie a Dio ho l'opzione di fare altre cose la sera, però per molti l'unica forma di divertimento è qui, e basta.

Nel caso del Viaduto, grazie alla musica e alla territorializzazione da essa creata, lo spazio astratto diventa luogo sonoro: fino a quando la musica risuona

Fig. 6 – *Manifesto pubblicitario dell'incontro nazionale del* Duelo de MC's *a Belo Horizonte*
Fonte: ARCA Brasil (*http://www.arcabr.com/*)

in esso, il luogo è un soggetto che trova corpo e identità attraverso i suoni. Per questo esso si configura come un luogo vibrante, un «diapason-soggetto» (Nancy, 2004). Questo soggetto vibrante – a differenza dei soggetti fissi del mondo visibile (cartesiani, rigidi e netti) che per la loro immobilità rinviano semanticamente a sé stessi in quanto oggetti – va percepito come un complesso di risonanze che si dilatano e si espandono ritmicamente nello spazio, «creando un tessuto vibrante formato da riverberi fonico-spaziali» (*ibidem*, p. 9). L'ascolto (che permette al soggetto di utilizzare contemporaneamente la modalità visiva), inoltre, genera un'apertura del/nel corpo di chi ascolta, poiché il suono (in quanto onda-materia), risuonando, crea una condivisione tra il dentro e il fuori, e permette una spartizione sensoriale e mentale tra l'interno e l'esterno, tra la divisione e la partecipazione, tra disconnessione e contagio. Il suono fa vacillare la logica visiva poiché fa entrare in una spazialità in cui, allo stesso tempo, si ascolta e si è penetrati dal suono: l'ascolto, infatti, ha luogo contemporaneamente all'evento sonoro, diversamente da quanto accade col vedere – dove la presenza visiva esiste già, prima che venga percepita dal soggetto: la presenza sonora *arriva*, comporta un attacco ai sensi. Lo spazio sonoro quindi rappresenta non un veicolo, ma un luogo dove si costituisce il senso stesso, inteso come l'accadere di uno «spazio-tempo» che si espande nello spazio, o piuttosto, che è la spaziatura stessa della propria risonanza/dilatazione, la quale avviene

in modo trasversale (omni-dimensionale), visto che il suono non conosce ostacoli, ma è penetrante e ubiquo. Prende così vita un nuovo organismo/soggetto urbano: il *luogo sonoro*. Uno degli effetti più importanti dell'appropriazione (per quanto simbolica, transitoria o momentanea) è stato trasformare l'area in un punto d'interesse per altri gruppi di persone che adesso utilizzano lo spazio per altri tipi di manifestazioni: da comitive di ballerini che saltuariamente utilizzano il palco per esercitarsi, passando per i gruppi *rock* che organizzano concerti gratuiti, ai mercatini tematici. Spesso accade infatti che le forze sociali che riscrivono gli spazi pubblici non sanno cosa stanno facendo; anzi, la costruzione dello spazio pubblico è sempre il risultato di svariate forze ben oltre il controllo di qualsiasi tipo di formazione individuale o sociale (Mitchell, 1996).

Conclusioni

In questo studio si è visto come l'azione culturale della musica può recuperare il senso di luogo e di vita pubblica, poiché mostra che è possibile una rivitalizzazione degli ambienti legati alla strada, in quanto luogo della permanenza, in cui si spazializza la vita pubblica quotidiana e la realizzazione della cittadinanza e dell'inclusione sociale. Ciò permette nel nostro caso di dare maggiore visibilità ai segmenti della popolazione che vivono nelle periferie della città, inizialmente attraverso lo svago e il divertimento/piacere. La cultura che si radica nello spazio sotto il viadotto serve per ristrutturare lo spazio pubblico, per restaurare pratiche di convivenza, o come cammino per la definizione/negoziazione di uno spazio di vita condiviso all'interno della città. Tale cultura funge da interlocutrice tra lo Stato e la gioventù delle periferie, le quali vedono in questo spazio un luogo per l'identificazione. La musica in sé, in quanto veicolo culturale universale, territorializzando e cioè «rendendo familiare» lo spazio sotto il viadotto – poiché ripropone l'ascolto nella sfera pubblica di sonorità rese proprie durante l'ascolto domestico/consueto – permette la totale ri-appropriazione sensoriale da parte dei soggetti coinvolti. La musica, e il contesto in cui essa è percepita, produce cambiamento, soprattutto se essa è collegata a un eventuale disorientamento del luogo in cui essa opera: se agisse nel luogo deputato non avrebbe la stessa potenza e impatto. In questo tipo di luoghi, l'incontro tra diversità fa scaturire problemi e possibilità che alimentano il bisogno di discussione e il confronto tra diversi soggetti per una diversa interpretazione delle azioni in corso: l'uso dello spazio urbano. Il fare musica insieme mostra che è possibile una rivitalizzazione *dal basso* degli spazi pubblici urbani. Come illustrato in precedenza, per quanto il

Comune di BH si sia sforzato negli anni di recuperare e reinserire nello spazio urbano quest'area, non è mai riuscito nella realizzazione degli obiettivi sperati poiché, a nostro avviso, non ha fatto leva sulla partecipazione popolare intorno a processi di gestione urbana: in definitiva non si è tentato di definire il patrimonio (il Ponte Santa Tereza) in funzione del significato e per le possibili funzioni che assume per una certa fascia della popolazione, cioè quindi, nel suo «valore pragmatico». Per questo riteniamo, come suggerisce Lefebvre (2014), che non è attraverso l'intervento degli specialisti che la vita urbana può recuperare la sua reale capacità di integrazione e partecipazione, quanto piuttosto attraverso l'attività partecipante. La musica, poiché si propaga nello spazio senza rispettare limiti e confini reali/virtuali, riesce a far risaltare le «frontiere di potere» presenti nella città animando il discorso pubblico sull'uso e sulla gestione dello spazio urbano.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BACK L. e M. BULL (a cura di), *Paesaggi sonori*, Milano, Il Saggiatore, 2008 (ediz. or., 2003).

BHABHA K., *I luoghi della cultura*, Roma, Meltemi, 2001 (ediz. or., 1994).

BLACK S., *«Street Music», Urban Ethnography and Ghettoized Communities*, in «International Journal of Urban and Regional Research», 2014, 38, pp. 700-705.

CASTRO M.C.P.S., *Dilemas para a construção do espaço publico brasileiro*, in *Mídia, esfera publica e identidades coletiva*, Belo Horizonte, ED. UFMG, 2006.

DACOSTA B., *As relações entre os conceitos de território, identidade e cultura no espaço urbano: por uma abordagem micro-geografica*, in ROSENDAHL e CORRÊA (2005), pp. 79-115.

DAYRELL J., *A música entra em cena: o rap e o funk na socialização da juventude em Belo Horizonte*, Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2005.

DELEUZE G. e F. GUATTARI, *Mille Piani*, in R. PACI DALÒ e E. QUINZ (a cura di), *Millesuoni*: *Deleuze, Guattari e la musica elettronica*, Napoli, Cronopio, 2006 (ediz. or., 1980).

DIAS FERNANDES L., *O Espaço publico aberto: sua vitalidade e lógica espacial*, XIII Encontro da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional (ENANPUR), 2009 (*http://unuhospedagem.com.br/revista/rbeur/index.php/anais/article/download/3282/3215/*).

DODGSHON A.R., *Society in Time and Space: A Geographical Perspective on Change*, New York, Cambridge University Press, 1998.

DUHAU E., *Las metrópolis latinoamericanas en el siglo XXI: de la modernidad inconclusa a la crisis del espacio público*, in «Cadernos IPPUR», 2001, 1, pp. 41-68.

FANI A.C., *O espaço urbano: novos escritos sobre a cidade*, San Paolo, Labur Ediçoes, 2007.

HARVEY, D., *Spaces of Hope*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 2002 (ediz. or., 2000).

ISENBURG T., *Brasile: una geografia politica*, Roma, Carocci, 2002.

KOOLHAS R., *Junkspace: per un ripensamento radicale dello spazio urbano*, Macerata, Quodlibet, 2006 (ediz. or., 1995).

KRUSE R.J., *Imagining Strawberry Fields as a Place of Pilgrimage*, in «Area», 2003, 2, pp. 154-162.

LAMOTTE M., *Rebels without a Pause: Hip-hop and Resistance in the City*, in «International Journal of Urban and Regional Research», 2014, 38, pp. 686-694.

LEFEBVRE H., *Il diritto alla città*, Verona, Ombre Corte, 2014 (ediz. or., 1968).

MITCHELL D., *Public Space and the City*, in «Urban Geography», 1996, 2, pp. 127-131.

NANCY J.L. *All'ascolto*, Milano, Raffaello Cortina, 2004 (ediz. or., 2002).

PREFEITURA MUNICIPAL-BHTRANS, *PACE. Plano da Área Central de Belo Horizonte: resumo dos estudos e proposições*, Belo Horizonte, BHTRANS, 1999.

RIBEIRO L.C.Q. e J.A. DOS SANTOS, *Democracia e cidade: divisão social da cidade e cidadania na sociedade brasileira*, in «Análise Social», 2005, 174, pp. 87-109.

ROSENDAHL Z. e R.L. CORRÊA (a cura di), *Geografia. Temas sobre cultura e espaço*, Rio de Janeiro, UERJ, 2005.

SANTOS M., *A natureza do espaço. Técnica e tempo, razão e emoção*, San Paolo, Edusp, 2008 (ediz. or., 1996).

SCHAFER R.M., *Il paesaggio sonoro*, Milano, Ricordi, 1977.

SERPA A., *O espaço publico na cidade contemporânea*, San Paolo, Ed. Contexto, 2007.

TONUCCI J.B.M., *Belo Horizonte: da cidade planejada à metrópole segregada*, in *Anais do XIII ENANPUR - Encontro Nacional da ANPUR (Florianópolis, 2009)* (*http://unuhospedagem.com.br/revista/rbeur/index.php/anais/article/view/3022*).

Abstract

This contribution analyzes a residual/interstitial space under a bridge called Viaduto Santa Tereza and discusses how this area has become a hot spot for the musical, cultural and political life of Belo Horizonte (MG) thanks to a small group of people who started in 2008 to use this empty space for a *batalha de MC's* (rap freestyle battle), which grew to become one of the most interesting examples of cultural experimentation and political commitment in the city and in Brazil. Evidence showed that the action of making music can restore a sense of place and public life, hence showing it is possible a bottom-up form of revitalization of urban spaces. In this way citizens gain control over the city having the potential to renew/transform it, and generating the opportunity to experience new/old areas of the city considered dangerous or bleak. In this sense, hip-hop music and its movement has facilitated in different cities of the world a process of breaking with the isolation of «forgotten territories» (Black, 2014; Dayrell, 2005; Lamotte, 2014).

La musica come geografia: suoni, luoghi, territori
E. dell'Agnese, M. Tabusi (a cura di), 2016, SGI, pp. 279-288

GIOVANNI VICEDOMINI

FLASH MOB MUSICALI (*)

Premessa

Prima di addentrarci nella trattazione specifica in oggetto, si è ritenuto opportuno adoperare una breve riflessione a monte del binomio suono/spazio, dovendo necessariamente considerare questo fenomeno anche da un punto di vista sociale, in quanto fortemente correlato alle dinamiche relazionali comunitarie. Il concetto di comunità è oggi usato in innumerevoli contesti; il suo senso, però, tende a sfuggire se ci spingiamo oltre al riferirci ad essa come ad una rete di relazioni sociali tenute assieme dalle circostanze più varie: se queste ultime risultano essere di natura casuale, si parla di comunità «non intenzionale», se invece le relazioni instaurate avvengono sulla base di un obiettivo comune, essa è classificabile come «intenzionale». Con l'avvento delle nuove tecnologie di comunicazione, il concetto di comunità si arricchisce di un nuovo ambito nel quale può inserirsi: il ciberspazio. Si tratta di un elemento spesso presente, come vedremo, nella fase di preparazione e di «comunicazione riservata» dei produttori/ideatori di un *flash mob*. Le metafore dello «spazio digitale» e della rete come luoghi virtuali di incontro che ricreano gli spazi comuni tradizionali della vita comunitaria quotidiana (l'*agorà*, la piazza dove emerge la socialità delle persone), in connessione alla radice etimologica comune delle parole «comunità» e «comunicazione», ci portano a considerare la relazione tra comunità virtuale e reale.

La definizione forse più fortunata di comunità virtuale è quella diffusa nel 1993 dal sociologo statunitense Howard Rheingold: «le comunità virtuali sono aggregazioni sociali che emergono dalla rete quando un certo numero di

(*) Questo articolo, configurandosi come contributo di ambito professionale e non accademico, non è stato sottoposto a doppio referaggio. I curatori, valutandolo interessante e rilevante, desiderano esprimere un particolare ringraziamento all'Autore e sono lieti di poterlo includere nel volume [NdC].

Licenza Creative Commons:
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

persone porta avanti delle discussioni pubbliche sufficientemente a lungo, con un certo livello di emozioni umane, tanto da formare dei reticoli di relazioni sociali personali nel ciberspazio» (Rheingold, 1994, p. 5).

Lo sviluppo dell'idea di comunità virtuale è quella che, dagli anni Settanta a questa parte, rafforzatasi grazie allo sviluppo del *web* e delle sue innumerevoli funzioni interattive, diviene il campo privilegiato di ogni tipo di aggregazione sociale basato sulla virtualità. Nel nostro caso essa, e sempre più spesso, trova occasione di materializzarsi grazie alla traslazione da «spazio virtuale» a «spazio reale» che l'evento *flash mob* richiede. Potremmo dire, piuttosto, che nel nostro caso è la comunità reale a servirsi di quella virtuale per realizzare lo scopo. Considerando, per esempio, la categoria comunitaria delle associazioni, esse si possono ritenere veri gruppi organizzati con ruoli e regole ben definiti. Il senso d'appartenenza che sviluppano è molto forte e viene rinnovato continuamente dall'adesione a progetti comuni verso i quali i membri dedicano la gran parte dei loro sforzi. Nell'ambito musicale si concretizzano in cori, orchestre, bande, persino in gruppi *rock*. La necessità di socialità che queste realtà esprimono, pur se a vari livelli (se parliamo di comunità musicali amatoriali o professionistiche), le colloca nella tipologia di «comunità di relazione o espressive».

Muovendo da queste considerazioni, il fenomeno del *flash mob* musicale stimola una serie di domande: perché nasce questo fenomeno di comunicazione? Qual è l'esigenza di mettersi in relazione col territorio in maniera così diversa e particolare? Perché fare musica lì dove nessuno se lo aspetterebbe? È una pura e semplice bizzarria? o risponde ad una rinnovata urgenza di comunicare, liberandosi dai *cliché* dei rituali e delle geografie preposte che ormai forse tolgono parte dell'emozione alla esperienza percettiva musicale? È forse la voglia di riportare il «fatto musicale» alla normalità degli spazi quotidiani a prescindere dalla natura colta o popolare dello stesso? È un tentativo estremo di portare la musica alle persone lì dove la crisi di partecipazione è avvertita come un pericolo crescente?

Nel tentare di rispondere può essere utile considerare come, attraverso il *flash mob*, la musica non attenda più di essere raggiunta: piuttosto visita nuovi spazi, si mobilita uscendo dai suoi ambiti tradizionali per spiazzare l'ascoltatore, mischiandosi ad esso anche con nuove prospettive ed insoliti risultati acustici. Suscitare sorpresa, scalpore, attuare un abbattimento della barriera musicista/pubblico, produttore/fruitore, creare un senso di commistione oltre che di vera partecipazione, rinnovando – stravolgendolo coraggiosamente – il punto di vista (luogo) e di ascolto (suono). Più che una metonimia, una vera rimescolanza tra comunità.

In questo caso ci vengono in utile soccorso alcuni concetti meravigliosamente analizzati ed espressi dal musicologo e ricercatore canadese Raymond Murray Schafer (1977), attraverso la sua indagine sul concetto di «paesaggio sonoro» e le sue relative dinamiche. Ad esempio egli ci ricorda, tra l'altro, che nel suo modello di repubblica, Platone fissa la dimensione della sua comunità ideale a 5.040 individui (anche per la possibilità che possano essere raggiunti dalla voce di un oratore), sottolineando, inoltre quanto l'acustica degli spazi possa influenzare un suono e quanto essa giochi un ruolo importante nella vita delle popolazioni stesse, anche da un punto di vista psicologico.

Cos'è un flash mob *musicale?*

In breve, sommando il significato dei due termini inglesi potremmo già intendere qualcosa; *flash*: rapido, che si materializza e svanisce velocemente; *mob*: folla, azione e movimento. Ma, l'elemento chiave, anche se non esplicitato dalla pura e semplice accezione dei due termini, va individuato nella collocazione dell'evento in un luogo atipico, insolito, di certo non ordinariamente preposto ad accogliere eventi del genere. Nella casistica indagata, quindi, questi luoghi potranno essere piazze, ponti, biblioteche, terrazze di edifici, stazioni della metro, cabine di aeroplani eccetera.

Il *flash mob*, dunque, restituisce un senso di azione improvvisata, di partecipazione e di commistione fisica tra i produttori/*performers* dell'evento e i fruitori dello stesso. Ecco alcune tipologie individuate, in base ad una personale analisi del fenomeno, con le quali si tenta una categorizzazione per finalità ed elementi costitutivi:

- *smart mob*, politico-sociale in forma di protesta;
- *brand flash mob*, lancio pubblicitario e operazione di marketing;
- *flash mob*, con elemento coreografico preponderante (anche *rave*);
- *flash mob*, con *performance* musicale dal vivo.

La *perfomance* musicale, intesa quale occasione per rivendicare – occupandoli estemporaneamente – spazi pubblici di partecipazione sociale normalmente a ciò «non deputati», si basa sul potere evocativo dei luoghi, della spazialità restituita alla memoria grazie ad una sinestesia che l'evento musicale riattiva e nutre, generando un vero e proprio prodotto culturale che fonde emozioni, suoni, immagini e paesaggi. La musica e il testo, il suono e la parola, l'essenza timbrica sonora, il senso di una lingua cantata, così capaci di

determinare una geografia vivibile a distanza, quasi una geografia ossimoricamente in movimento. Una memoria antro-geografica, in virtù di un viaggio metafisico che la forza dei fenomeni sonori sa attivare, si riattiva a sua volta e si rinnova continuamente creando una molecola culturale salda ed inscindibile, in maniera che, più che oleografica, esplicita o didascalica, possa sollecitare le più profonde ed ancestrali sensazioni del proprio «io collettivo» ad un'idea popolare di appartenenza di uno spazio, di generazione del territorio.

Ogni *soundscape* connota di per sé un luogo, anche riconnettendolo ad altri luoghi; in questo sicuramente le forme e gli stili che a partire dal «canto popolare» fino a giungere alla musica *r&b* e *rock*, generandosi tra il popolo e dunque nei luoghi, sono tra quelli che hanno la maggior forza socialmente identitaria. La valenza simbolica e concreta che riveste il fenomeno e la relazione speciale tra musica e territorio che ne deriva sono essenzialmente illustrate attraverso due casi, scelti (tra i numerosi vagliati tra letteratura e *web*) poiché ritenuti rappresentativi per la relativa vicinanza temporale, le caratteristiche d'impatto spaziale, la percezione acustica, la reazione emozionale generata e la qualità del prodotto video che illustra l'evento. Anche se i casi qui citati, naturalmente, non si ripropongono affatto di sintetizzare per intero il fenomeno dei *flash mob* musicali quanto, piuttosto, di incuriosire il lettore a questa modalità così peculiare di collocazione spaziale di un'azione musicale, essi appaiono comunque utili, dal punto di vista di un musicista, a stimolare una riflessione sugli aspetti spaziali di tale fenomeno. Dopo aver sinteticamente tratteggiato e commentato questi due casi non troppo remoti, si evocherà (in modo suggestivo e, se si vuole, provocatorio) uno storico episodio che vide protagonisti i *Beatles* in occasione dell'ultima *live performance* della loro carriera.

Il flash mob *«Blues Brothers»*

Il *flash mob* «Blues Brothers» è stato realizzato l'8 giugno 2014 a Ponte di Peschiera del Garda (Verona); tra le numerose «tracce» ancora disponibili vi è un video «ufficiale» ([1]), che senz'altro è rilevante sia per la diffusione dell'ini-

(1) Il video è visibile all'indirizzo *https://youtu.be/-k-7mEyPkR0* (ultima consultazione: settembre 2016). Come riportano i titoli di coda, ben 6 gruppi bandistici hanno partecipato a questo *flash mob*, le cui immagini, realizzate da Gianmaria Pontiroli, Graziano Menegazzo, Giuseppe Marcoli e Gino Giacomini, sono state prodotte da Zefirofilm. Il tema musicale è *Peter Gunn*, tratto dal film *The Blues Brothers* (1980, regia di John Landis), che vedeva tra i principali interpreti John Belushi e Dan Aykroyd (i «fratelli blues»), il cui caratteristico abbigliamento interamente nero, con occhiali da sole neri e camicia bianca è evocato anche nel *flash mob*.

ziativa che per la sua analisi. Osservando il video si è subito colpiti dalla regia ben curata, con riprese realizzate grazie a numerose telecamere, dalla buona cura nel montaggio, oltre che dall'audio ambientale di ottima qualità. Gli esecutori, numerosi, facenti parte di ben sei gruppi bandistici diversi, convergono sul luogo da diversi punti e con diversi mezzi di trasporto: in canoa e in motoscafo dal fiume sottostante, in auto (col direttore in divisa tipica da *blues brother* a bordo della classica autovettura americana), a piedi dalle varie vie circostanti. La popolazione assiste posizionandosi sul ponte o dai balconi delle vie limitrofe mentre gli esecutori, raggruppati per sezioni timbriche, entrano «in scena» in forma additiva con una disposizione che va quindi man mano arricchendosi e mescolandosi alla folla, grazie alla lunga introduzione del brano arrangiato *ad hoc*. Alcuni *performers* (nella fattispecie trombettisti) si posizionano su una terrazza che affaccia a breve distanza dal ponte e, all'arrivo del tema principale, la disposizione di tutti gli elementi orchestrali appare definita e capace di un pieno coinvolgimento della folla di ascoltatori. Da rilevare che, subito dopo la fine dell'esecuzione, l'organico orchestrale si dissolve rapidamente secondo una regia dell'evento ben prestabilita, riportando gli spazi occupati alla loro normalità cittadina. È interessante considerare alcuni aspetti di questo caso: prima di tutto il fatto che si percepisca in maniera piuttosto netta come ci sia stata una meticolosa programmazione e pianificazione alla base di tutto, ancora una volta a testimonianza del fatto che l'improvvisazione (o l'effetto che si vuol restituire di essa) «non si improvvisa». È altresì evidente che l'elemento sorpresa è qui notevolmente affievolito sia dalla necessità da parte degli ideatori di aver dovuto richiedere un permesso per interrompere la viabilità automobilistica nel tratto interessato, sia dal fatto che il numeroso ed articolato impiego di musicisti, così come il loro affluire sul posto in modo non certo semplice (molti di loro portano con sé strumenti ingombranti); tutto ciò ha offerto agli astanti un tempo sufficiente per intuire l'approssimarsi della *performance* musicale. Dalle riprese, e ponendo particolare attenzione all'ascolto, si riescono ad apprezzare le varie «soggettive», le quali finiscono per essere allo stesso tempo anche quelle della comunità cittadina rappresentata dai singoli fruitori, più o meno mescolati tra gli esecutori.

Si tratta, quindi, di un territorio preso temporaneamente in «amorevole ostaggio», sottratto alle sue ordinarie funzioni, ma con l'intento di ricondurlo ad una esperienza gratificante ed arricchente per esso stesso e per chi lo vive quotidianamente; contemporaneamente di portare musica «a domicilio», di nutrire culturalmente la comunità in un «dove» inaspettato e forse anche per questo più carico di attenzione e curiosità. Finalità aggiunta (se non pri-

maria) è sicuramente, al di là dell'unicità intrinseca dell'evento, quella di puntare ad ottenere successivamente una grande visibilità nel *web*, grazie anche alla buona qualità del prodotto video ed alla cura dei suoi vari dettagli. Una sorta di ritorno della comunicazione sul piano virtuale. Il notevole numero di visualizzazioni (attualmente ben più di un milione) certifica il successo dell'evento e l'interesse scatenato anche nel *web*.

Il flash mob *nella biblioteca pubblica di Valladolid*

Il 20 giugno 2012, alle ore 18, nella biblioteca pubblica di Valladolid, viene messo in atto un *flash mob* musicale che, anche in questo caso, ci è possibile osservare grazie ad un video ufficiale (2). Possiamo vedere come gli utenti della sala di lettura risultino sorpresi quando la canzone *Wana Baraka* comincia inaspettatamente a diffondersi, eseguita dal «Coro de Gospel Good News» diretto da Mario del Campo. Anche per questo *flash mob*, risulta evidente, siamo in presenza di una attenta e studiata regia complessiva dell'evento. La scelta di portare un canto polifonico – eseguito a cappella ed in lingua *swahili* – in una tipica «cattedrale laica del silenzio» appare felice ed appropriata, e la modalità dell'esecuzione, che prevede l'ingresso delle varie voci con una progressiva sovrapposizione di linee melodiche in un crescendo dinamico, fino al *climax* della cadenza conclusiva, si innesta nel luogo in una maniera morbida, dapprima – diremmo quasi – connettendosi «in punta di piedi», per poi progredire man mano fino alla grande energia sonora ed emotiva del finale.

Nel caso in oggetto è fondamentale analizzare il posizionamento dei coristi. L'ostinato dei bassi inaugura l'esecuzione e, man mano che si aggiungono elementi del coro, notiamo che essi erano posizionati in maniera precisa e assolutamente strategica tra gli utenti stessi della biblioteca. Infatti, mentre i cantanti si mimetizzano, ben simulando una consultazione dei testi fatta alle scrivanie o in prossimità degli scaffali del livello superiore, si può cogliere l'assoluta sorpresa e la fascinazione che colpisce i lettori «veri», ignari dell'accadimento in atto, ma soprattutto della quantità di «pacifici infiltrati» che si sono mescolati a loro stessi. Il tutto sortisce un effetto di grande coinvolgimento emozionale, fino all'ingresso in sala dell'ultimo gruppo che aggiunge

(2) Il video, girato da Arturo Dueñas e dalla sua squadra, è visibile al link *https://youtu.be/Cm6Rxy1H78* (ultima visualizzazione: settembre 2016).

addirittura una specie di piccolo movimento coreografico all'esecuzione canora. Il ritorno alle attività di lettura è immediatamente successivo allo svanire delle ultime vibrazioni sonore nella sala, senza stravolgimenti o scie di commenti sull'accaduto; lo spazio si ricompone ripristinandosi rapidamente alla sua funzione specifica. Con questo *flash mob*, pensiamo si sia inteso avvicinarsi alla popolazione, offrire uno spunto di poesia musicale, suscitare nuovo interesse e generare emozioni che scaturiscono da una voce che, armonizzandosi con le altre, racconta di luoghi lontani, insomma, riportare l'ascoltatore ad una dimensione acustica – e certamente più umana – dell'esperienza sonora. Esso, infatti, ha avuto luogo (si immagina non a caso) il 20 giugno, giorno che precede la Giornata Mondiale della Musica, quasi a voler risvegliare e celebrare la gioia della comunità verso l'arte dei suoni. L'obiettivo risulta essere pienamente centrato e ancora una volta la videotestimonianza dell'evento, inserita in rete anche in questo caso mediante il popolare canale di YouTube allo scopo di far perdurare il messaggio del *flash mob*, rappresenta un obiettivo non certamente trascurabile o marginale del progetto.

Un flash mob *musicale* ante litteram*: The Beatles, «Get back live rooftop concert»*

L'ultimo concerto ([3]) dei Beatles ebbe luogo su un palcoscenico decisamente speciale e inconsueto: il tetto dell'edificio Apple Records. Contrariamente alle folle oceaniche cui il gruppo era ormai abituato, gli spettatori furono assai pochi: solo poche persone in pausa pranzo riuscirono a raggiungere la sommità dello stabile, mentre davanti all'ingresso dello stesso si accalcava la folla, costringendo i produttori ad interrompere le riprese per disturbo della quiete pubblica. La *location* fu confermata all'ultimo momento, ma la disposizione delle telecamere, sia sul tetto sia all'ingresso dell'edificio, rivela che non si trattò di un evento improvvisato: anche per questo motivo è forse possibile considerare questo avvenimento come un *flash mob* musicale *ante litteram*. Qualche ulteriore elemento di dettaglio ([4]) può essere utile per meglio comprendere l'ideazione e lo svolgimento della *performance*. I Bea-

(3) Su questo specialissimo «concerto», realizzato il 30 gennaio 1969 sul tetto della casa discografica Apple Records al numero 3 di Savile Row, Londra, verte il film-documentario *Let It be*, di Michael Lindsay-Hogg (1970). Un estratto è visibile al link *https://vimeo.com/95681569* (ultima visualizzazione settembre 2016).

(4) I riferimenti qui riportati si devono, oltre che al citato film, a Lewisohn (1992).

tles riflettevano da qualche tempo sulle possibili immagini utili per la conclusione del film *Let It be*, e diverse ipotesi erano emerse. Tra queste, si era parlato della possibilità di tenere un concerto a bordo di un battello oppure in un anfiteatro. Il 26 gennaio, durante una riunione, fu lanciata l'idea di un'esibizione a sorpresa del gruppo, da tenersi il giovedì successivo all'ora di pranzo sul tetto dell'edificio che ospitava gli uffici della *Apple*. L'idea era quella di gettare nello scompiglio quella zona del centro di Londra e di offrire uno spettacolo gratuito agli impiegati ed ai negozianti che lavoravano nei dintorni. Oggi sono in tanti a reclamare la paternità dell'idea del concerto sul tetto, a riprova del consenso generalizzato che incontrò il progetto. Eppure sembra che George Harrison quel 30 gennaio non fosse ancora del tutto convinto, e che, addirittura, Ringo Starr fosse della categorica idea di non partecipare all'iniziativa: solo lo sforzo congiunto di John Lennon e Paul McCartney poté vincere la loro riluttanza.

L'esibizione in quel freddo giovedì di fine gennaio del 1969 è passata alla storia come l'ultima dal vivo dei Beatles, anche se non fu un vero e proprio concerto. Lo *show* durò complessivamente 42 minuti (di cui circa la metà utilizzati nel sensazionale finale del film *Let It Be*), iniziando all'ora di pranzo (circa le 12) e paralizzò parte della capitale fino all'arrivo della polizia, che interruppe lo spettacolo.

L'ultima versione di *Get Back*, sebbene nelle immagini appaia contemporanea all'arrivo della polizia che cerca di «riportare la normalità» in Savile Row, non viene comunque interrotta, venendo piuttosto portata a termine dai musicisti, che improvvisano anche variazioni sul testo a commento della situazione. Nel film questi momenti di *suspense* (con tre *bobbies* che arrivano sul tetto mentre i Beatles suonano) sono mostrati agli spettatori, creando un progressivo effetto di «ritorno alla realtà» che, in modo *soft*, viene indotto dalle autorità: gli agenti paiono trovare un accordo con lo *staff* dei Beatles e la sequenza li mostra mentre ridiscendono dal tetto mentre i musicisti completano la loro esibizione ([5]). Sulla veridicità di queste immagini vi sono versio-

(5) Il sapiente montaggio mostra gli agenti mentre ridiscendono dal tetto, in coincidenza forse non esattamente casuale con il *refrain* «Get back, get back, back to where you once belonged»; immediatamente dopo Paul McCartney adatta il finale della canzone commentando l'eterodossa *perfomance*: «You been out too long, Loretta! You've been playing on the roof again! That's no good! You know your mommy doesn't like that! Oh, she's getting angry... she'll have you arrested! Get back!». Nelle ultime immagini John Lennon aggiunge paradosso a paradosso, ringraziando il pubblico a nome del gruppo e auspicando di aver superato l'«audizione» («I'd like to say thank you on behalf of the group, and I hope we passed the audition»).

ni discordanti: il regista sostenne che, sebbene si fosse pensato ad attori in uniforme, l'arrivo delle forze dell'ordine mostrato dalle immagini è reale; altri pareri mettono in dubbio questa versione sulla base del particolare montaggio delle riprese, che sembrerebbe suggerire una finzione scenica. Al di là di ogni plausibile considerazione sulla messa in scena dell'*happening* del concerto, emerge evidente la volontà dei «*Fab four*» di innovare, dissacrando e lanciando una provocazione nel campo delle *performances* musicali.

Sono molti gli elementi che ci inducono a tracciare una riflessione complessiva sul «concerto della terrazza», potendo affermare di trovarci davanti ad un qualcosa che già contiene in sé gran parte degli elementi costitutivi riconducibili ad una sorta di *flash mob* musicale, quantunque non ancora definito e classificabile come genere di comunicazione vero e proprio: il fattore sorpresa, l'elemento documentale sonoro, ma anche filmico dell'avvenimento; il procedere un po' «a canovaccio» con la scaletta e le versioni dei singoli brani (elemento di vera improvvisazione); le interruzioni ed il nervosismo mascherato da sarcasmo dei *leaders*; l'istinto di sfidare le convenzioni e la relazione con il contesto spaziale, l'ambiente circostante (e il «rischio» meteorologico); il suono che trova uno scenario totalmente nuovo sia acusticamente sia comunicativamente, con uno pseudo pubblico che affluisce velocemente ai piedi dello stabile, ma anche sui tetti circostanti e dalle finestre e balconi limitrofi, così come si rileva dalle immagini.

Portare la musica dei *Beatles* dal vivo, quella eseguita ed interpretata al momento, con tutti i rischi e le variabili ben note (in quell'epoca ancor più insidiose di oggi) in un luogo assolutamente insolito – e probabilmente per la prima volta – ha storicizzato di fatto, più che una consapevole e controllata inaugurazione di una nuova modalità di comunicazione, una sorta di serendipità che li ha visti involontari pionieri di una modalità che, solo alcuni decenni dopo, sarà «formattata» e percepita come vero e proprio genere: il *flash mob* musicale.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LEWISOHN M., *The Complete Beatles Chronicle*, New York, Harmony, 1992.

RHEINGOLD H., *Comunità virtuali. Parlare, incontrarsi, vivere nel ciberspazio*, Milano, Spearling & Kupfer Editori, 1994.

SCHAFER R.M., *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester, VT, Destiny Books, 1977.

Abstract

This paper focuses on musical flash mob. After an introduction about the flash mob concept in general, and the connections with space, the characteristics of musical flash mob are analyzed with the help of three case studies, that have been echoed by videos. The first case mentioned is the «Blues Brothers» flash mob, that was realized on 2014 in Ponte di Peschiera del Garda (Verona, Italy) in an open public space. The second was made inside the public library of Valladolid (Spain), on 2012. Least but not last, the Author argues that the «Get back live rooftop concert», held on 1969 by The Beatles in London, may be considered as a sort of ancestor of musical flash mobs.

Mettere in scena: la musica come strumento per la valorizzazione del territorio

La musica come geografia: suoni, luoghi, territori
E. dell'Agnese, M. Tabusi (a cura di), 2016, SGI, pp. 291-307

STEFANIA CERUTTI - ILARIA DIOLI

IL RUOLO DEI FESTIVAL MUSICALI NEI PROCESSI DI VALORIZZAZIONE CULTURALE E TURISTICA DEI TERRITORI (*)

Turismo culturale e musicale: alcune riflessioni introduttive

Negli ultimi anni si è molto discusso di turismo culturale e dei possibili, e talora imprescindibili, benefici economici sia per le destinazioni turistiche mature – caratterizzate da una marcata stagionalità e da un limitato margine di crescita – sia per quelle ancora poco note o minori, le cui risorse patrimoniali di tipo culturale potrebbero fruttuosamente tradursi in fattori di sviluppo turistico locale. Si è altresì cercato di trovarne una definizione e quindi di quantificarlo, con risultati non sempre soddisfacenti. Si tratta, infatti, di un tipo di turismo difficilmente cristallizzabile (Friel, 2010): seguendo l'elaborazione proposta dall'Organizzazione Mondiale del Turismo, si potrebbero potenzialmente includere nella definizione tutti i movimenti di persone, dato che essi «soddisfano il bisogno umano per la diversità, tendendo ad accrescere il livello culturale dell'individuo e comportando nuove conoscenze, esperienze e incontri» (UNWTO, 1985). Come precisato da Friel, tra la non-definizione onnicomprensiva e quella più «classica» di un turismo motivato dalla visita al patrimonio storico-monumentale e museale, si può inserire una serie di declinazioni aggiuntive quali la partecipazione a festival, mostre e spettacoli; la scoperta del patrimonio intangibile (UNESCO), della cultura materiale (Ghafele e Santagata, 2006; UNWTO, 2008) e del *design*; le forme di vero e proprio turismo creativo (Richards, 2006 e 2011; Richards e Wilson, 2007; OECD, 2010). In funzione di ciò che si intende per cultura a uso turi-

(*) Sebbene il presente lavoro sia frutto dell'opera e della ricerca congiunta delle due autrici, a Stefania Cerutti vanno attribuiti i paragrafi secondo e terzo e a Ilaria Dioli il paragrafo quarto.

Licenza Creative Commons:
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

stico (Formez PA, 2014), quindi, vengono compresi o meno nel turismo culturale fenomeni, tendenze, flussi, risorse, attribuendo a questa nozione margini di variabilità e soggettività notevoli. La questione centrale della definizione e quantificazione del fenomeno riguarda innanzitutto l'ampiezza del concetto di cultura adottato, ma esiste un ulteriore problema legato all'analisi della domanda e alla porosità tra tipologie turistiche, favorita dal mix eterogeneo di offerta di molte destinazioni (Friel, 2010).

I principali *trends* quantitativi sono efficacemente messi in evidenza da una ricerca ATLAS (Association for Tourism and Leisure Education) e sono: «increased number of "cultural holidays"; rising education, income and status levels in the market; more use of Internet for information gathering and booking; more visits to cultural events and festivals, driven by increased supply and a desire for co-presence» (Nagy, 2012, p. 47). Tale ricerca identifica, inoltre, alcuni significativi cambiamenti di tipo qualitativo: «In general terms, there seems to have been a general shift towards new areas of culture, particularly popular and intangible forms of culture. There is also more evidence of "omnivorous" patterns of cultural consumption, as people combine both "high" and "popular" cultural forms in their leisure time» (Richards, 2011, p. 30).

Le considerazioni sin qui addotte lasciano affiorare alcune problematiche di carattere generale che rendono ulteriormente complesso – ma senza dubbio interessante – provare a delineare contorni e caratteri del fenomeno «turismo musicale».

Nella seguente figura (fig. 1) vengono evidenziate alcune tipologie di turismo che si originano intersecando modalità di «produzione» della cultura e modalità di consumo. Nell'intento di posizionare il turismo musicale, si può notare come esso si possa ragionevolmente collocare in modo trasversale rispetto agli ambiti delineati, essendo parte del turismo culturale e intercettando altresì le sue differenti sfaccettature.

Numerosi dati, ricerche empiriche e analisi di contesto e di mercato mostrano come il tema della musica riveli grandi potenzialità di sviluppo per chi si occupa di turismo (Stokes, 1999; Gibson e Connell, 2005; Tohmo, 2005; Cinti, 2007; Richards, 2006; Richards e Wilson, 2007; D'Urso, 2009), a livello sia progettuale sia di management. Ciò è particolarmente vero in Italia, patria del *bel canto* e culla del melodramma.

Non ancora definito come segmento specifico in seno all'industria turistica, il turismo musicale viene infatti incluso nel più vasto insieme del turismo culturale, di cui costituisce una nicchia di mercato. L'Organizzazione Mondiale del Turismo non propone alcun criterio che consenta di delineare chi sia e chi non sia un turista musicale. Alcuni autori definiscono «Music touri-

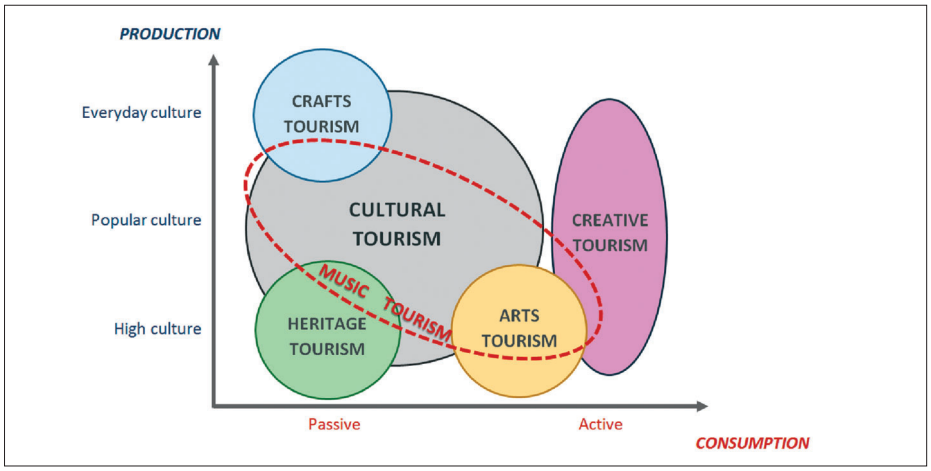

Fig. 1 – *Turismo culturale e sue declinazioni*

Fonte: rielaborazione propria su Richards (2008)

sm, where people travel, at least in some part, because of music – and the significance of this culture, economics and identity» (Gibson e Connell, 2005, p. 1). L'incremento positivo di questa nicchia di mercato ha in parte coinciso con la crescente importanza attribuita alla cultura nelle proposte di valorizzazione del turismo e del patrimonio locale (Priestley, Jansen-Verbeke e Russo, 2008). Le industrie culturali comprendono la musica, la letteratura, la filmografia, l'arte; alcuni studi dell'UNESCO mettono in evidenza come esse siano correlate in vari modi al turismo «appropriating myths of places, transforming localities materially and discursively» (Gibson e Connell, 2005, p. 14).

Gibson e Connell hanno definito una «tipologia di turismo musicale» identificando «mainly where music is consumed by tourists, whether visits to places of performance (such as concert arenas), places of musical composition, places enshrined in lyrics (from the Mull of Kintyre to Strawberry Fields), places of births (Vera Lynn's Rochdale) and deaths (including cemeteries) or museum» (Gibson e Connell, 2007, p. 165). Si tratta di un'utile perimetrazione di un fenomeno che, dal punto di vista dell'offerta, diventa a tutti gli effetti un prodotto turistico sia attivando una specifica filiera, quella che fa leva primaria proprio sulla «risorsa musicale» (come *protagonista*), sia integrando e arricchendo altre proposte (come *sottofondo*). I luoghi della musica, gli itinerari, i paesaggi, le dimore legate ai musicisti, i teatri e i musei rappresentano,

in Europa e in Italia in particolare, un enorme potenziale a oggi debolmente sviluppato e tradotto in proposte molto elitarie o specialistiche da parte di intermediari e operatori turistici che, pure cresciuti negli ultimi anni, sono ancora caratterizzati da piccoli numeri (in termini di flussi e di profitti). A livello nazionale, riuscire a dare una dimensione economica al mercato del turismo culturale risulta un'ardua impresa in quanto abbraccia un ventaglio molto ampio di mete, contenuti, modalità di fruizione, comprende viaggi con destinazioni della cultura in senso stretto, ma anche soggiorni con sovrapposizioni culturali alle principali motivazioni di viaggio non culturali (1); risulta pertanto ancora più complesso cercare di inquadrare il turismo musicale, che rappresenta solo una delle sue declinazioni (D'Urso, 2009).

Il ruolo dei festival musicali nei processi di sviluppo turistico

La cultura, «nella sua accezione più ampia, è oramai generalmente riconosciuta come un risorsa fondamentale per lo sviluppo economico e la competitività: l'evoluzione della produzione e del consumo […] ha fortemente contribuito a porre al centro i temi dello sviluppo e del sostegno della creatività così come dell'innovazione delle forme con cui la cultura può esprimersi ed essere fruita» (Tamma, 2010, p. 4).

Con l'intento di porsi efficacemente in seno a tale prospettiva e di coglierne le opportunità in termini di valorizzazione locale, le manifestazioni culturali e artistiche vanno disegnate e realizzate prefigurando i vantaggi competitivi che esse possono produrre a livello locale, nonché le possibili ricadute sul patrimonio culturale e cognitivo di un territorio (Besana, 2007; Getz, 2008; Paiola e Grandinetti, 2009; Jepson e Clarke, 2014) in relazione ai suoi abitanti (Wood, Duffy e Smith, 2007) intesi sia quali residenti stabili (cittadini) che temporanei (fruitori e turisti). I turisti sono infatti parte di comunità moderne, emozionali, nate spesso da una passione o da un'esperienza condivisa come un evento o un festival, con l'intento di poterne parlare, di dare un senso all'esperienza, di provare emozioni (Pine e Gilmore, 1999; Levitin, 2008; Pini, 2010; Ferri, 2012; Garibaldi, 2014).

Per quanto concerne il settore culturale in senso lato è indubbio come, negli ultimi anni, il modello festival (Bowen e Daniels, 2005; Leenders, van

(1) Nel 2011 e negli anni 2012-2013 l'Italia figura al primo posto nella classifica del *Country Brand Index* per l'attrattività legata alla cultura (per informazioni dettagliate si consulti il link: *www.futurebrand.com/country-brand-index-2/*).

Telgen, Gemser e Van der Wurff, 2005; Getz, 2005; Ali-Knight, Robertson e Fyall e Ladkin, 2009) abbia manifestato in Europa e in Italia una cospicua proliferazione in termini di modalità e di interpretazioni, con un'offerta alquanto variegata di chiavi di lettura dei fenomeni della cultura e della società: un successo fondato sulla grande capacità di basarsi su progetti culturali di ampio respiro relazionale, dalla forte e indipendente identità, e di intercettare esigenze di socialità e conoscenza (Argano, Bollo, Dalla Sega e Candida, 2005). L'evento culturale festival, nella sua forma più complessa e multiforme, assume rilevanti significati nello sviluppo territoriale *culture-driven* e funge da catalizzatore di risorse e da strumento per imprimere effetti di rigenerazione territoriale, rinnovamento urbano (Long e Robinson, 2004), sviluppo economico locale (Bracalente e Ferrucci, 2009), sviluppo turistico (Dall'Ara, 2009) e *place branding* (Baker, 2007). «Il festival è un prodotto che sa coniugare eventi impegnati e spettacolo, relazioni di maestri di pensiero e confronto dialettico tra la gente, riflessione e svago partecipando alla riscrittura della mappa topologica culturale dei luoghi, contribuendo al recupero degli spazi dismessi della città e alla riconversione dei loro usi» (Paiola e Grandinetti, 2009).

In chiave tematica, Csapó (2012) include nella tipologia di turismo culturale connessa a eventi e festival turistici alcuni prodotti e attività peculiari, ovvero i festival e gli eventi culturali specificamente legati alla musica (classica, *light* o *pop*). Si tratta di iniziative e proposte che possono imprimere significativi e positivi cambiamenti in ottica territoriale.

Le iniziative musicali rappresentano, infatti, un forte elemento attrattivo per i territori e le città: dal concerto *rock* all'opera e alla lirica, dal festival *jazz* al liscio, dalla musica popolare al musical, dalla canzone cantautoriale al blues, la musica si conferma il linguaggio universale più facilmente fruibile la cui esperienza, specie se vissuta ed esperita dal vivo, comunica emozioni e sensazioni senza tempo e confini (Murray Schafer, 1985; Colimberti, 2004). «Music, and the ability to make it, understand it and interpret it, is one of the characteristics that make us uniquely human. However, when it comes to seeing the performance of live music, there are other variables that come into play when determining where to see a concert» (Campbell, 2011, p. 2). Questa notazione enfatizza il ruolo esercitato dalla musica e dagli eventi con cui essa si propone, intesi quali tramiti per creare una particolare interrelazione tra le persone e la musica ma anche con i luoghi, contribuendo a generare un marcato *sense of place*. Per questo motivo il turismo musicale è in grado di coniugare la scoperta di un luogo e di una forma culturale particolarmente favorevole (Gallucci e Poponessi, 2008).

Una caratteristica interessante del turismo musicale risiede nella sua capacità di attrarre target di utenza diversificati, in funzione del tipo di manifestazione di cui sono spettatori/partecipi: il cliente «tipo» della musica contemporanea è giovane e con una bassa capacità di spesa, il cliente della classica, invece, è in genere meno giovane e con una capacità di spesa più elevata (D'Urso, 2009). La differente composizione della domanda comporta, di conseguenza, una diversa organizzazione a livello di offerta. Dal lato della classica, infatti, si registra la presenza di tour operator specializzati che allestiscono proposte di viaggio incentrate sulla fruizione di un evento o festival musicale; dal lato della contemporanea, invece, sono pochissimi gli intermediari strutturati, vi sono piuttosto singoli fornitori e agenzie che offrono servizi *ad hoc*, legati direttamente a una manifestazione musicale, ma non combinati fra loro ([2]) in modo da costituire un vero e proprio pacchetto. Obiettivo degli operatori del mercato è di provare a rompere il sillogismo «giovani-contemporanea, meno giovani-classica», al fine di sviluppare sempre di più il fenomeno e incrementare le opportunità di offerta (*ibidem*). I tour operator specializzati nell'organizzazione di viaggi per chi ama la musica offrono infatti proposte multi-target di differenti tipologie: viaggi individuali, con accompagnatori, con artisti e musicologi o critici, durante particolari occasioni festive dell'anno (ad esempio, capodanno), in *tournée* con prestigiose orchestre, per soci o membri di associazioni.

L'economia dei festival e degli eventi culturali e musicali è indubbiamente uno dei settori più rilevanti e in forte crescita a livello internazionale, poiché essi rappresentano un valido strumento di marketing strategico, sviluppo economico e comunicazione territoriale, tanto nel settore *for profit* quanto nel *not-for-profit*. Importanti e positivi sono gli impatti che i festival musicali possono ingenerare o cui possono contribuire. Sotto il profilo delle ricadute territoriali, oltre agli aspetti di natura economica ([3]), sono altresì

(2) Ad esempio, le Ferrovie dello Stato in occasione dell'*Heineken Jammin' Festival* 2012 – svoltosi a Rho Fiera, Milano – hanno messo a disposizione dei partecipanti dei treni *ad hoc*.

(3) I teatri e i festival musicali hanno iniziato a guardare con attenzione non solo ai propri conti, ma anche al contributo economico offerto alle comunità di riferimento. Il primo in ordine di tempo è stato il festival Pucciniano a Torre del Lago, che ha commissionato uno studio sulle ricadute economiche territoriali delle manifestazioni organizzate nel 2008, in occasione dei 150 anni dalla nascita di Puccini. Più o meno nello stesso periodo sono apparsi studi relativi al Ravenna Festival, al Rossini Opera Festival e al Festival Spontini Pergolesi di Jesi. Particolarmente attento il lavoro dell'Università di Urbino sul Festival rossiniano: contando indotto e moltiplicatore, un euro di contributo pubblico ne genera cinque di valore aggiunto a Pesaro e al suo Hinterland. Tra le fondazioni liriche solo La Fenice fa analizzare sistematicamente i propri impatti (fonte: *www.artribune.com*). Per un approfondimento, si veda: *www.ukmusic.org/assets/general/WYWH_2015Report.pdf* (caso UK).

indubbi quelli di tipo sociale, culturale e turistico. Per quanto concerne la dimensione sociale, è riscontrabile come essi possano: agire sul tessuto della città o del territorio che li organizza; attrarre nuovi ascoltatori di musica, diversificando o implementando i segmenti già coinvolti; rinnovare il pubblico e il suo gusto, mediante la proposta di generi musicali anche non tradizionali. Emerge, inoltre, un'importante dimensione culturale che si fonda innanzitutto sulla capacità di generare delle reti – creando *networks* motivati tra le istituzioni culturali presenti sul territorio – e di attrarre un pubblico internazionale. Si tratta di risultati che è realistico considerare quali *outcomes* di medio periodo, che si traducono in un potenziamento dell'offerta musicale e culturale di un territorio, in termini di erogazione di eventi e di vendita di prodotti/servizi collaterali, in uno sviluppo fecondo di iniziative promosse da altri operatori e soggetti locali (del settore e non) e in azioni di internazionalizzazione anche legate alla formazione e specializzazione in ambito musicale.

Dal punto di vista turistico, eventi e festival turistici possono quindi assumere una funzione strategica ai fini:

- del potenziamento di città e territori che sono destinazioni turistiche consolidate e tradizionalmente legate alla musica;
- della riqualificazione di città e territori che sono destinazioni mature o in declino e in cui la musica rappresenta uno dei principali *asset* del sistema turistico o lo è stata in passato;
- della diversificazione di città e territori che sono destinazioni mature o in declino e in cui la musica non è considerata come *driver* di sviluppo turistico;
- della valorizzazione di città e territori che sono destinazioni turistiche non strutturate o potenziali in cui la musica potrebbe divenire una leva di sviluppo – sia «sola» che integrata ad altre proposte – se adeguatamente inserita in filiere innovative;
- della specializzazione di città e territori come luoghi di alta formazione e specializzazione musicale (*summer camps*, *summer schools*, *competitions*, *academies* ecc.).

Città, musica ed eventi di richiamo turistico: alcuni casi di studio

Ci sono casi in cui la musica diventa «della città», una vera e propria cifra identitaria e un elemento unico e caratterizzante. La città e il rispettivo paesaggio fungono da contenitori per occasioni musicali che si sono consolidate non solo sul territorio, caratterizzandolo e rendendolo distinguibile, ma

anche nella memoria dei visitatori ([4]). Divengono altresì «contenuto», per coloro che vogliono vivere una vacanza all'insegna della ricerca di esperienze, emozioni, tradizioni e autenticità di cui la musica è una espressione. Ciò è particolarmente vero per quei contesti i cui punti di interesse sono diffusi e coinvolgono arte, natura, cultura, enogastronomia. È in questi luoghi che i festival musicali generano significativi flussi di *incoming*, specialistici e non, frequentemente mobilitati anche nell'intorno dei centri urbani. La formula festival è stata adottata da numerose associazioni ed enti pubblico-privati che si occupano nel concreto della programmazione, dell'allestimento e dell'organizzazione dell'evento musicale; si registrano, non di rado, la collaborazione e il sostegno da parte di fondazioni bancarie e di soggetti istituzionali che, in Italia, vanno dal livello comunale sino a quello regionale o anche europeo.

Il successo della formula del festival musicale e la sua espansione vengono confermati dai numeri dell'Associazione Europea Festival ([5]), nonché da alcuni studi e ricerche sia di carattere metodologico più generale – correlati al cosiddetto *festival and cultural event management* – sia connessi a singoli eventi ([6]). Tra i casi di studio indagati, emergono quali importanti eventi di livello europeo e internazionale il *Salzburger Festspiele*, l'*Umbria Jazz* ([7]) e lo *Stresa Festival* su cui il presente paragrafo concentrerà la propria analisi.

Fino al 1973 l'Umbria era vista e conosciuta come la terra di san Francesco, una regione tranquilla che evocava mistici silenzi, paesaggi e spazi d'ar-

(4) Tonkiss ha definito il ricordo sonoro come una cartolina che si imprime nella nostra memoria uditiva, portando con sé luoghi vissuti o visitati (Cortesi, Bellini, Izis e Lazzeroni, 2010): «sounds are kept like souvenirs [...] sound threads itself through a memory of place» (Tonkiss, 2003, p. 306). E ancora: «The past comes to us in its most unbidden, immediate and sensuous forms not in the artifice of the travel photograph, but in the accident of sounds half-remembered. This is something like the difference between record and memory» (*ibidem*, p. 307).

(5) Si veda a questo proposito il sito: *www.efa-aef.eu./en/home/*.

(6) Per un approfondimento sul tema, si veda Guerzoni (2008 e 2012). In Italia, nel 2011, si sono conteggiati 281 festival musicali – su un totale di 927 che ricomprende festival cinematografici, culturali, teatrali, scientifici e musicali – la cui distribuzione regionale vede emergere una forte concentrazione in Lombardia (31), Emilia-Romagna (27), Lazio e Toscana (26), Campania (20), Piemonte (19), Puglia (16). Marcata è la loro stagionalità, in quanto si svolgono soprattutto nei mesi che vanno da maggio a ottobre.

(7) Da uno studio condotto da Guerzoni (2008 e 2012), relativo all'impatto economico-occupazionale dei festival, emerge come il *Salzburger Festspiele* abbia registrato nel 2011 un numero di visitatori pari a 253.312, mobilitato un budget di 50.900 euro, generato un impatto economico complessivo pari a 275.500 euro con un effetto moltiplicatore pari a 5,41. I numeri di *Umbria Jazz* sono sensibilmente inferiori: tale ricerca evidenzia nel 2007 la partecipazione di 30.217 persone, un budget pari a 2.306,5 euro, un impatto economico pari a 10.372,8 euro con un significativo effetto moltiplicatore pari a 4,50.

te e di storia immersi nel verde, e una serena vivibilità; inoltre, gli eventi culturali di prestigio che già si svolgevano sul territorio davano l'impressione di essere rivolti a una ristretta *élite* di intellettuali. Il tutto contribuiva a tenere lontani flussi turistici di massa e, soprattutto, esercitava uno scarso potere di attrazione sulle generazioni più giovani. Con l'arrivo di *Umbria Jazz* l'immagine della regione è cambiata: l'evento, promosso in origine per favorire ricadute economiche sul territorio, ha avuto il merito di contribuire all'accreditamento di un'immagine dell'Umbria più moderna e dinamica, consacrandola come «piccola capitale della musica», famosa per questo sia in Europa sia in America. Nel corso degli anni la formula del festival è cambiata varie volte: dal poter fruire di tutti i concerti gratuitamente si passò a distinguere tra concerti gratuiti e concerti a pagamento, una modalità più selettiva che consentiva di dividere il «popolo» jazz tra intenditori e, più semplicemente, turisti, che visitavano la manifestazione per «respirare» l'atmosfera jazz delle piazze e delle contrade umbre. Altri cambiamenti riguardarono i luoghi che da un anno all'altro ospitarono i concerti: fu abbandonata la formula del festival itinerante e *Umbria Jazz* stabilì la propria sede a Perugia. Nel tempo anche il quadro organizzativo della manifestazione è stato oggetto di aggiustamenti fino all'istituzione, nel 1985, dell'Associazione *Umbria Jazz* in cui si ritrovano i vari soggetti organizzatori e alla quale competono ancora oggi l'organizzazione e la promozione dell'evento. È importante sottolineare che l'efficacia della formula *Umbria Jazz* sia in gran parte dovuta a una forte partecipazione degli enti locali, senza la quale, sia finanziariamente sia sul piano della fattibilità organizzativa, l'evento non sarebbe di certo arrivato a oggi. Dal 1994 un maggior afflusso di risorse finanziarie è pervenuto alla manifestazione grazie all'arrivo dell'Heineken come sponsor ufficiale, la multinazionale produttrice di birra che ha legato la propria immagine agli eventi musicali. Soprattutto la sicurezza delle risorse, spesso mancante nella storia del festival, ha consentito di fare programmi a lunga scadenza e da quell'edizione *Umbria Jazz* si è presentata come un contenitore affollato di proposte e ricco di eventi, quasi tutti di notevole sostanza ([8]). Prima dell'istituzione della Fondazione, i fondi necessari alla realizzazione del festival provenivano principalmente dalle Istituzioni (Regione Umbria, Provincia di Perugia, Provincia di Terni, Comune di Perugia e altri Comuni) e dalle Aziende di Turismo di Perugia e Terni, oltre che da pochi sponsor privati. Sempre sul piano orga-

(8) Con oltre 230 eventi cui hanno dato vita 450 musicisti, il Festival valuta in circa 400.000 le presenze dell'edizione 2016. Sono più di 32.000 gli spettatori paganti per un incasso di 1,2 milioni di euro (*http://www.umbriajazz.com/articoli/umbria-jazz-16-chiude-stasera-biglietti-e-incassi/*).

nizzativo è da sottolineare lo sforzo necessario annualmente per ospitare il festival nel centro storico di Perugia mentre non è mai risultata sufficiente la risposta all'esigenza di potenziamento dell'offerta ricettiva rispetto alle richieste dei partecipanti alla manifestazione. Al fine di destagionalizzare l'offerta turistica e ricettiva, da alcuni anni Perugia ha pensato di organizzare in autunno un altro evento di richiamo: *Eurochocolate*. Questa manifestazione, un evento commerciale dedicato agli amanti del cioccolato, costituisce un altro tipo di attrattiva per la città. Avere due appuntamenti diversi per periodo (luglio e ottobre) significa anche avere diversi target di visitatori: se *Umbria Jazz* è un festival di richiamo internazionale, rivolto a un pubblico di estimatori di un genere musicale diffuso ma non popolare, *Eurochocolate* attrae prevalentemente flussi turistici interni al Paese e di ogni età senza particolari caratteristiche socio-culturali. Anche il festival propone una propria rassegna invernale – *Umbria Jazz Winter* – che si è rivelata nel tempo un evento di successo ([9]). Per quanto l'idea di organizzare un festival jazz in Umbria non sia connessa a tradizioni storiche e culturali del territorio, né tanto meno a una particolare dinamica economica e sociale, ma piuttosto sia frutto della passione degli organizzatori per questo genere musicale, si può evidenziare come la musica abbia permesso la valorizzazione del patrimonio artistico-culturale esistente e abbia consolidato la vocazione turistica del territorio, soprattutto attraverso la sua caratterizzazione. Inoltre, la politica turistica adottata dalla città di Perugia, che combina eventi di notevole richiamo nei due citati periodi dell'anno, favorisce una diversa distribuzione delle presenze e una più ampia scelta culturale a dimostrazione che la scelta vincente è quella dell'integrazione tra beni e attività culturali, anche per veicolare a livello internazionale una positiva immagine della città.

La musica era invece il destino di Salisburgo, la città che diede i natali a Mozart e che è divenuta sede di un famosissimo evento, il *Salzburger Festspiele*. La manifestazione, fondata nel 1877 da Hugo von Hofmannsthal, Max Reinhardt e Richard Strauss, si iniziò a consolidare fra il 1910 e il 1920 con rappresentazioni, concerti e opere, e messe in scena nella piazza del Duomo. Nel 1926 la *Felsenreitschule*, la sede dell'arcivescovado, venne trasformata in un teatro che diventò il luogo principale del Festival, la *Salzburger Festspielhaus*: questa decisione decretò l'importanza e la volontà di dare continuità al Festival, e permise di ampliarne il programma. Dopo un perio-

(9) Nel 2015 sono stati superati i 15.000 biglietti venduti per oltre 300.000 euro di incasso, con 120 concerti e 150 musicisti coinvolti, e una media di tremila spettatori paganti al giorno (*http://www.umbriajazz.com/articoli/i-numeri-di-umbria-jazz-winter23/*).

do d'oro (1934-1936), la popolarità del Festival andò scemando quando l'Austria fu annessa alla Germania nel 1938. Durante la guerra il programma fu fortemente ridotto ma negli anni appena successivi al 1945 il Festival andò a riguadagnare la fama che aveva raggiunto in precedenza, diventando ben presto un punto d'incontro per i migliori registi, direttori d'orchestra, attori e cantanti dell'epoca, oltre che per un pubblico fortemente internazionale. Nel luglio 1960 Herbert von Karajan, il cui nome rimarrà inseparabilmente legato al Festival di Salisburgo, inaugura il nuovo Teatro dell'Opera, *Großes Festspielhaus*, con un auditorio in grado di accogliere oltre 2.200 persone. Negli anni successivi si assiste a una politica di apertura, fatta di strategie di ampliamento e modernizzazione del repertorio per attirare pubblico differenziato e soprattutto giovane, anche inserendo nel programma nuove generazioni di registi. In quest'ottica innovativa si inserisce la visione di Peter Ruzicka che nel 2002 non solo propose nuove produzioni e la rappresentazione ciclica di tutte le 22 opere di Mozart, ma decise di rendere omaggio a Richard Strauss (uno dei fondatori del Festival) e di presentare per la prima volta compositori austriaci come Korngold, Zemlinsky e Schreker, che durante il periodo nazista erano stati costretti all'esilio o proibiti. Nel 2006 il Festival ha celebrato il 250° anniversario della nascita di Mozart allestendo tutte le ventidue opere del compositore austriaco, comprese due opere incompiute: grande il successo di pubblico e critica. Oltre ai classici del repertorio teatrale (*Le nozze di Figaro* dal 1939 al 2011 è un'opera rimasta in cartellone per 40 stagioni), vengono presentate al pubblico ogni anno anche opere di autori di oggi. Questo approccio volto alla contemporaneità viene portato avanti anche da Alexander Pereira, direttore del Festival di Salisburgo dal 2012, che incentra la sua programmazione sul ciclo di concerti dedicati alla musica contemporanea *Salzburg contemporary*, sulla musica sacra proposta nel ciclo intitolato *Ouverture spirituelle* e sull'opera lirica. Dal 2012, infatti, il programma operistico del Festival di Salisburgo prevede nuovi allestimenti che ottengono ampi riconoscimenti dalla critica e dal pubblico. Si tratta quindi, in sintesi, di un evento di richiamo internazionale, che coniuga l'offerta musicale di alto livello a una serie di proposte turistiche e culturali integrate che rendono la città e il suo territorio un magnete per ospiti provenienti da tutto il mondo. Salisburgo è Patrimonio dell'umanità dell'UNESCO, meta turistica consolidata che certamente il festival contribuisce ad arricchire durante la stagione estiva e primaverile.

Un altro esempio di grande rilevanza nel panorama internazionale è lo *Stresa Festival*, manifestazione che si tiene prevalentemente nella omonima località incastonata tra le Alpi e situata sulle sponde piemontesi del Lago Mag-

giore. Il Festival nacque nel 1961 per volontà di un nobile avvocato veneziano, Italo Trentinaglia de Daverio, figlio di Erardo compositore, noto organizzatore musicale e direttore generale del Teatro alla Scala a Milano, oltre che sovrintendente del Teatro La Fenice a Venezia. La famiglia Trentinaglia possedeva una villa a Stresa, dove erano spesso ospitati musicisti e autori, tra i quali Arturo Toscanini, Umberto Giordano e Gianandrea Gavazzeni. La sua attuale denominazione – *Settimane Musicali di Stresa e del Lago Maggiore* – risale al 1999, ma oggi viene sinteticamente promosso come *Stresa Festival*. Dopo gli esordi al Palazzo dei Congressi di Stresa, all'Isola Bella nel Salone degli Arazzi e alla Loggia del Cashmere nei giardini dell'Isola Madre, generosamente concessi dai Principi Giberto e Bona Borromeo, il Festival ha ampliato progressivamente i propri orizzonti portando i suoi concerti in nuove sedi storiche, permettendo così di coniugare la musica all'arte, alla cultura e ai suggestivi scenari che offre la zona. La rassegna ogni anno segue un tema conduttore e comprende concerti sinfonici, da camera, recital strumentali e vocali interpretati da artisti di fama internazionale. Il Festival prende l'avvio con le *Meditazioni in Musica*, incentrate sulla musica rinascimentale e barocca, nell'ambito delle quali ogni anno due serate sono tradizionalmente dedicate alle Suites per violoncello solo di J.S. Bach, interpretate da solisti di indiscussa fama internazionale. Dal 2004 i concerti di musica rinascimentale e barocca delle *Meditazioni in Musica* vengono realizzati in suggestive chiese e basiliche del Lago Maggiore e del Lago d'Orta. I luoghi dove si svolge il Festival sono diversi e molto suggestivi, tra questi: Eremo di Santa Caterina del Sasso, dove vengono eseguite le *Meditazioni in Musica* che fungono da prologo del Festival, Rocca Borromeo ad Angera, Villa Ponti ad Arona, Chiesa Madonna di Campagna e Centro Eventi Il Maggiore a Verbania, Castello Visconteo di Vogogna, Chiesa Vecchia a Belgirate, solo per citarne alcuni. Dal 2006 il Festival include anche i Concerti di Pasqua e dal 2008 i Concerti di Primavera che si caratterizzano per un repertorio di musica improvvisata e jazz: dal 2012 si sono trasformati nei *Midsummer Jazz Concerts*, realizzati nel terzo weekend di luglio. Il Festival internazionale fa parte dell'Associazione Europea dei Festival ed è giunto nel 2016 alla sua 55esima edizione, intitolata «Building bridges» per veicolare un messaggio di speranza e sottolineare il ruolo della musica come elemento che mette in dialogo i popoli, così come i ponti consentono di superare le distanze.

Il pubblico che affolla gli appuntamenti in cartellone è alquanto diversificato ([10]): oltre a fruitori attratti esclusivamente dall'evento e quindi dalla mu-

(10) Nel 2015 il numero di biglietti venduti si attesta a quota 7.500.

sica, si possono annoverare altri ospiti che soggiornano nel territorio, soprattutto nelle zone rivierasche, per altre motivazioni (ricreative, culturali, sportive, di *business*). Vi sono altresì sensibili differenze in termini di profilo (età, capacità di spesa, provenienza ecc.). Per tali ragioni, si può dedurre come lo *Stresa Festival* abbia contribuito nel tempo a rafforzare l'immagine di Stresa quale destinazione turistica non solo lacuale ma anche culturale; il Festival ha incrementato la capacità di diversificazione dell'offerta e dei pubblici target, attirando un importante segmento di turismo di prossimità unitamente a intenditori di livello internazionale e rendendosi esso stesso un *brand* riconoscibile e attrattivo del territorio. Si sono inoltre sviluppate importanti sinergie tra l'Associazione Settimane Musicali di Stresa e altri soggetti (quali scuole, associazioni, musei), che rappresentano un cruciale tentativo di sintesi culturale mosso dall'intento di far conoscere attraverso la musica i luoghi naturali e il patrimonio storico e artistico locale.

Conclusioni

Puntare sul turismo musicale significa oggi scegliere un'espressione culturale che, oltre a costituire un richiamo in sé, consente anche la scoperta di luoghi e risorse diffuse, che diventano palcoscenici naturali o culturali, cornici di pregio, paesaggi inaspettati. I luoghi (teatri, arene, stadi, cortili, *venues* al chiuso e *locations* all'aperto ecc.) che ospitano occasioni musicali sono sempre più variegati: alcuni si riaffermano nella tradizione, altri si caratterizzano per creatività e originalità. Inoltre, il turismo musicale come l'ascolto della musica sembra non avere età e coprire i target più ampi, con le rispettive diversità di gusti musicali e capacità di spesa: dai giovani appassionati di festival estivi agli intenditori più maturi di musica sinfonica. Si presenta dunque come un buono strumento per promuovere destinazioni poco note, così come per potenziare e diversificare l'offerta di destinazioni già affermate. I festival sono considerati per loro stessa natura un potente strumento di marketing per un territorio. Sono fiorite molte manifestazioni che devono però continuamente giustificare la loro esistenza (problemi di combinazione tra generi disparati, mancanza di un collante culturale, prevalenza di un turismo di tipo lucrativo). È comunque importante evidenziare come eventi e festival musicali contribuiscano allo sviluppo di nicchie di mercato, basate su strutture e modalità di gestione più innovative, ma anche di territorio, fondate sull'attivazione e sull'integrazione di risorse e patrimoni locali. Le manifestazioni culturali e musicali di successo sono quelle che vengono disegnate

prefigurando le possibili ricadute che esse determinano sull'evoluzione del patrimonio cognitivo degli abitanti del territorio, del patrimonio culturale coinvolto e dei vantaggi competitivi che esse possono produrre a livello locale. È in questa direzione che il binomio cultura musicale e territorio anima l'attività dei festival musicali che viene portata avanti, da alcuni anni, da numerosi enti, amministrativi e non, con l'intento di offrire ai cittadini e ai turisti la possibilità di ascoltare le molteplici proposte orientate alla musica, di conoscere gli approfondimenti storici e culturali del mondo musicale, di ammirare città, borghi, palazzi e architetture, di assaporarne i ritmi e la storia.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ALI-KNIGHT J., M. ROBERTSON, A. FYALL e A. LADKIN (a cura di), *Perspectives of Festivals and Events: Paradigms of Analysis*, Oxford, Elsevier, 2009.

ARGANO L., *Alcune coordinate per lo sviluppo dello spettacolo dal vivo in Italia*, in R. GROSSI (a cura di), *La cultura per un nuovo modello di sviluppo*, *Quarto Rapporto Annuale Federculture*, Torino, Allemandi, 2007.

ARGANO L., A. BOLLO, P. DALLA SEGA e V. CANDIDA, *Gli eventi culturali. Ideazione, progettazione, marketing, comunicazione*, Milano, Franco Angeli, 2005.

BAKER B., *Destination Branding for Small Cities*, USA, Creative Leap Book, 2007.

BESANA A. (a cura di), *Economia dell'heritage italiano*, Milano, LED, 2007.

BOWEN H.E. e M.J. DANIELS, *Does the Music Matter? Motivations for Attending a Music Festival*, in «Event Management», 2005, 9, 3, pp. 155-164.

BRACALENTE B. e F. FERRUCCI (a cura di), *Eventi culturali e sviluppo economico locale*, Milano, Franco Angeli, 2009.

CAMPBELL R.B., *A Sense of Place: Examining Music-based Tourism and its Implications in Destination Venue Placement* (PhD Thesis), Las Vegas, University of Nevada, 2011.

CINTI T., *Musei e territorio. Le dinamiche relazionali nel cluster museale di Firenze*, Roma, Carocci, 2007.

COLIMBERTI A. (a cura di), *Ecologia della musica*, Roma, Donzelli, 2004.

CORTESI G., N. BELLINI, E. IZIS e M. LAZZERONI, *Il paesaggio sonoro e la valorizzazione culturale del territorio. Riflessioni a partire da un'indagine sui luoghi pucciniani*, Bologna, Pàtron Editore, 2010.

CSAPÓ J., *The Role and Importance of Cultural Tourism in Modern Tourism Industry,* in M. KASIMOGLU e H. AYDIN (a cura di), *Strategies for Tourism Industry. Micro and Macro Perspectives*, Rijeka, InTech Open Access Publisher, 2012, pp. 201-232.

DALL'ARA G. (a cura di), *Dalla promozione al marketing degli eventi*, Macerata, Halley, 2009.

DE BRES K. e J. DAVIS, *Celebrating Group and Place Identity: A Case Study of a New Regional Festival*, in «Tourism Geographies», 2001, 3, 3, pp. 326-337.

D'URSO S., *Il turismo musicale*, Milano, Giuffré, 2009.

FERRI M.A., *Dai territori alle destinazioni turistiche. Domanda, offerta e competitività*, Milano, Franco Angeli, 2012.

FORMEZ PA, *Cultura & Turismo. Locomotiva del Paese*, Roma, 2014 (*http://www.formez.it/sites/default/files/ricerca-federculture-02.pdf/*).

FRIEL M., *Turismo culturale: possibile misurarlo?*, in «Ufficio Studi Newsletter», Roma, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, 2010, 3, pp. 2-3 (*http://www.beniculturali.it/mibac/export/UfficioStudi/*).

GALLUCCI F. e P. POPONESSI, *Marketing dei luoghi e delle emozioni*, Milano, Egea, 2008.

GARIBALDI R. (a cura di), *Economia e gestione delle imprese turistiche. Nuove idee e forme del turismo culturale*, Milano, Franco Angeli, 2014.

GETZ D., *Event Management and Event Tourism*, New York, Cognizant, 2005 (II ed.).

GETZ D., *Event Studies: Theory, Research and Policy for Planned Events*, Oxford, Elsevier, 2007.

GETZ D., *Event Tourism: Definition, Evolution, and Research*, in «Tourism Management», 2008, 29, 3, pp. 403-428.

GHAFELE R. e W. SANTAGATA, *Cultural Tourism and Collective Trademarkes: The Case of Byblos and Saida, Lebanon*, Working Papers 2, CSS-EBLA, 2006 (*www.css-ebla.it*).

GIBSON C. e J. CONNELL, *Music and Tourism. On the Road Again*, Bristol, Channel View Publications, 2005.

GIBSON C. e J. CONNELL, *Music, Tourism and the Transformation of Memphis*, in «Tourism Geographies», 2007, 9, pp. 160-190.

GUERZONI G., *Effettofestival*, La Spezia, Fondazione Eventi-Fondazione Carispe, 2008.

GUERZONI G., *Effettofestival*, La Spezia, Fondazione Eventi-Fondazione Carispe, 2012.

JEPSON A. e A. CLARKE, *The Future Power of Decision Making in Community Festivals*, in I. YEOMAN e altri (a cura di), *The Future of Events and Festivals*, Londra, Routledge, 2014, pp. 67-83.

LEENDERS M.A.A.M., J. VAN TELGEN, G. GEMSER e R. VAN DER WURFF, *Success in the Dutch Music Festival Market: The Role of Format and Content*, in «International Journal on Media Management», 2005, 7, 3, pp. 148-157.

LEVITIN D.J., *Fatti di musica*, Torino, Codice Edizioni, 2008.

LONG P. e M. ROBINSON, *Festivals and Tourism: Marketing, Management and Evaluation*, Sunderland, Business Education Publishers Limited, 2004.

MURRAY SCHAFER R., *Il paesaggio sonoro*, Milano, Ricordi/Unicopli, 1985.

NAGY K., *Heritage Tourism, Thematic Routes and Possibilities for Innovation*, in «Club of Economic in Miskolc TMP», 2012, 8, 1, pp. 46-53.

OECD, *The Impact of Culture on Tourism*, Parigi, OECD Publishing, 2010.

PAIOLA M. e R. GRANDINETTI, *Città in festival. Nuove esperienze di marketing territoriale*, Milano, Franco Angeli, 2009.

PINE II B.J. e J.H. GILMORE, *The Experience Economy*, USA, Harvard Business School Press, 1999.

PINI G., *Il nuovo marketing del prodotto turistico. Analisi, strategia ed emozioni*, Milano, Franco Angeli, 2010.

PRIESTLEY G., M. JANSEN-VERBEKE e A.P. RUSSO, *Cultural Resources for Tourism: Patterns, Processes and Policies*, New York, Nova Science Publishers, 2008.

RICHARDS G., *Cultural Tourism. Global and Local Perspectives*, New York, Routledge, 2006.

RICHARDS G., *ATLAS Cultural Tourism Survey*, *Summary Report 2007*, Arnhem, ATLAS, 2008.

RICHARDS G., *Cultural Tourism Trends in Europe: A Context for the Development of Cultural Routes*, in K. KHOVANOVA-RUBICONDO (a cura di), *Impact of European Cultural Routes on SMEs' Innovation and Competitiveness*, Strasburgo, Council of Europe Publishing, 2011, pp. 21-39.

RICHARDS G. e J. WILSON, *Tourism, Creativity and Development*, Londra, Routledge, 2007.

STOKES M., *Music in Travel and Tourism: An Afterword*, in «The World of Music», 1999, 41, 3, pp. 141-155.

TAMMA M., *Prodotti culturali e territori: l'immateriale che "vive" nella materialità*, in «Sinergie», 2010, 82, pp. 27-46.

TOHMO T., *Economic Impacts of Cultural Events on Local Economies: An Input-Output Analysis of the Kaustinen Folk Music Festival*, in «Tourism Economics», 2005, 11, 3, pp. 431-451.

TONKISS F., *Aural Postcards: Sound, Memory and the City*, in M. BULL e B. LES (a cura di), *The Auditory Culture Reader. Sensory Formations*, Oxford, Berg Publishers, 2003, pp. 303-310.

TOURING CLUB ITALIANO, *I luoghi della musica*, Milano, TCI, 2003.

UNWTO, *The State's Role in Protecting and Promoting Culture as a Factor of Tourism Development and the Proper Use and Exploitation of the National Cultural Heritage of Sites and Monument for Tourism*, Madrid, 1985.

UNWTO, *Tourism Market Trends*, Madrid, 2004.

UNWTO, *Tourism and Handi-crafts*, Madrid, 2008.

UNWTO, *Global Tourism Trends*, Madrid, 2011.

UNWTO, *Tourism Highlights*, Madrid, 2014.

WOOD N., M. DUFFY e S.J. SMITH, *The Art of Doing (Geographies of) Music*, in «Environment and Planning D: Society and Space», 2007, 25, pp. 867-899.

SITOGRAFIA

www.creativeaustria.at

www.hausdermusik.com

www.ilsipariomusicale.com
www.salzburgerfestspiele.at
www.umbriajazz.com
www.stresafestival.eu
www.wien.info
www.turismoinmusica.it

Abstract

Music is a universal language able to communicate and attract people to destinations and venues where it is performed. Music can become a landmark, a motivation for visiting a destination and a great experience to live through all senses while travelling. This paper offers an overview of the relationship between music and places, where music is considered an element of identity and a cultural attraction for tourists. Namely in the last decades music festivals both in Italy and abroad have undergone an important growth in qualitative (high standards) and quantitative (audience) terms. The first part of this paper presents a theoretical perspective and traces some connections between music and tourism. The second part describes the role of festivals for the enhancement of cultural tourism by choosing three important case studies (*Umbria Jazz*, *Salzburger Festspiele* and *Stresa Festival*). These examples demonstrate how musical tourism can be a great opportunity for the local development of a place.

La musica come geografia: suoni, luoghi, territori
E. dell'Agnese, M. Tabusi (a cura di), 2016, SGI, pp. 309-324

GERMANA CITARELLA

LA *TAMMURRIATA* COME FATTORE DI PROMOZIONE E VALORIZZAZIONE DEL TERRITORIO CAMPANO

Premessa

Nel corso del tempo le differenti società, a seconda dei modelli culturali di riferimento e dei diversi modi di vivere e organizzare lo spazio, hanno attribuito alla musica una specifica funzione simbolica, dotandola di una forza emotiva capace di produrre una molteplicità di rappresentazioni che si inscrivono nella memoria collettiva ed in grado di richiamare alla mente quell'insieme di narrazioni, tradizioni e valori di cui ogni società è intrisa.

In tal senso, la musica, intesa come «racconto» identitario dei luoghi e come «narrazione» del profondo legame che ogni comunità instaura con il proprio territorio, consente di ripercorrere e comprendere la storia della società, ricordando avvenimenti straordinari, ma soprattutto facendo rivivere luoghi significativi, i quali rappresentano punti fermi che trasmettono sensazioni eterne ed immutabili, nonostante il fluire del tempo. In tale contesto, un ruolo fondamentale è svolto dalle tradizioni musicali popolari che per secoli hanno conservato indenne la loro fisionomia, attraverso la trasmissione orale tramandata di generazione in generazione, ed in grado di veicolare l'immagine di un territorio ricco di suggestioni e di emozioni, permettendo di scoprire l'esistenza di forti legami instauratisi tra l'uomo ed il suo *habitat*. In una società globalizzata, caratterizzata dalla debolezza delle appartenenze e delle credenze religiose, dalla frammentazione degli interessi e dei gusti, da notevoli mutamenti demografici, le tradizioni musicali popolari sono un chiaro esempio di come in virtù della memoria comunicativa orale non si interrompa il vincolo tra le generazioni, perpetuando i ricordi di una collettività e preservando l'identità dei luoghi. Un significativo impulso in questa direzione proviene dall'UNESCO che, attraverso lo stru-

Licenza Creative Commons:
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

mento della Convenzione (1), salvaguarda l'insieme di culture, riti e tradizioni orali che rappresentano l'identità e la memoria di ciascuna comunità, la cui riscoperta e valorizzazione costituiscono sicuramente una forma di sviluppo sostenibile del territorio.

Partendo da tali considerazioni, questo contributo si propone di suggerire – come possibile ipotesi di valorizzazione della *tammurriata* – l'individuazione di sentieri musicali che, rafforzando il capitale sociale ed il potenziale creativo del territorio campano, sarebbero capaci di: 1) preservare le valenze paesaggistiche e culturali del territorio; 2) promuovere forme di fruizione compatibili con le specificità del contesto locale e rispettose della sua identità; 3) consentire all'attuale domanda turistica – sempre più orientata verso destinazioni meno massificate – di apprendere nuove culture e maturare esperienze autentiche con i residenti, riscoprendo, così, il valore semantico del paesaggio e degli elementi di cui questo si compone. Ovviamente quanto appena prospettato non ha alcuna pretesa di esaustività, ma rappresenta solo un primo tentativo di riflessione che sarà successivamente supportato da studi e ricerche più approfondite.

Brevi cenni sull'ambiente geografico del Vesuvio e dei Monti Lattari

La scala di indagine regionale, che costituisce un'analisi privilegiata per la tradizione geografica, in questo contesto viene impiegata nella prospettiva musicale, permettendo di riscoprire nel territorio campano, in particolare alle pendici del Vesuvio e dei Monti Lattari, tradizioni musicali popolari intrinsecamente legate alla morfologia del paesaggio naturale ed umano.

Il Vesuvio si erge su un'ampia base circolare e si specchia nelle acque del Golfo di Napoli con la sua mole conica, recinta in parte dalla cerchia semidemolita del Monte Somma. Il pendio si accentua tra 400 e 200 metri, per poi ridursi in modo sensibile nella parte basale della montagna, che da un

(1) Nello specifico, l'art. 2 della Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale dell'UNESCO, approvata a Parigi il 17 ottobre del 2003 e ratificata dall'Italia nel 2007, definisce il patrimonio culturale immateriale come «le prassi, le rappresentazioni, le espressioni, le conoscenze, il know-how – come pure gli strumenti, gli oggetti, i manufatti e gli spazi culturali associati agli stessi – che le comunità, i gruppi e in alcuni casi gli individui riconoscono in quanto parte del loro patrimonio culturale». Gli ambiti in cui si esprime il patrimonio culturale immateriale sono: 1) le tradizioni ed espressioni orali, ivi compreso il linguaggio; 2) le arti dello spettacolo; 3) le consuetudini sociali, gli eventi rituali e festivi; 4) le cognizioni e le prassi relative alla natura e all'universo; 5) l'artigianato tradizionale.

lato si confonde gradatamente con la pianura e dall'altro raggiunge la costa. In tale ambito geografico sono diffuse le più floride colture e si infittiscono gli insediamenti, sia i centri che i nuclei, le case sparse e le ville, mentre la zona di media montagna è occupata in gran parte dal bosco (come castagni, pini), e quella basale è intensivamente coltivata, salvo le pinete che coprono alcune colate laviche (Ruocco, 1976). Le pendici del Vesuvio risultano fittamente terrazzate: i muri a secco, costruiti con le scoriacee rocce ignee, sono molto spessi in modo da impedire la discesa del terreno e, nello stesso tempo, trattenere le cospicue quantità di ceneri e di terra fine che le piogge temporalesche trascinano dall'alto del monte, formando limo prezioso per una realtà agraria caratterizzata da un'elevata complessità e varietà colturale. Infatti, pur non mancando, soprattutto sulle falde più acclivi del versante nord-orientale, i vigneti specializzati coltivati a «pergolato» o a «cordone», il paesaggio nel suo insieme è dominato dal frutteto misto che, per la combinazione e la stratificazione di diverse essenze arboree ed arbustive (noci, albicocchi, ciliegi, susini, agrumi, viti ecc.), «in determinati periodi dell'anno crea spettacoli di particolare suggestione: soprattutto in primavera, per l'intenso profumo e la vivace policromia dei fiori, ed in estate, per i rami ricolmi di svariati tipi di frutti che suggeriscono immagini di grande opulenza» (Formica, 2010, p. 30).

Invece, sull'orizzonte marino di Napoli «si innalza la barriera dei Monti Lattari, che sembra continuare nell'isola di Capri e che, illuminata dal sole pomeridiano, rivela la sua complessa morfologia» (Ruocco, 1976, p. 523). Essi sono una catena montuosa, in parte dolomitica, interessata da numerose fratture trasversali, con una parete a picco sul Golfo di Salerno e con l'altra degradante dolcemente verso quello di Napoli. Dai Monti Lattari scendono impetuosi torrenti che un tempo alimentavano cartiere ed attualmente consentono l'irrigazione degli agrumeti, che si estendono nei fondivalle o si arrampicano sulle falde terrazzate dei monti, presentando strutture differenti in base alla pendenza dei versanti e al supporto litologico su cui insistono. Sui versanti rocciosi e su quelli più acclivi essi sono sostenuti da muretti a secco per impedire che i preziosi suoli agrari non siano dilavati dalle acque piovane. A tal proposito, Pietro Laureano scrive: «l'organizzazione del sistema dei terrazzamenti permetteva l'utilizzo per gravità delle acque che venivano intercettate in altura e indirizzate attraverso le scalette e le vasche di raccolta verso i ripiani successivi. Ogni terrazzo era collegato attraverso un intricato sistema di canali di irrigazione alimentati da ruscelli, sorgenti e cisterne di captazione delle piogge. Su questo sistema si organizzano i centri urbani con le abitazioni che hanno come basamento i terrazzamenti, le

scalette di accesso costruite seguendo le linee d'acqua così come le stradine per questo chiamate lavinare, le terrazze dotate di un giardino pensile formate dal terrapieno superiore. Le abitazioni seguendo la trama di scorrimento delle acque e i diritti di accesso agricolo si svolgono a spirali successive dalla costa alla montagna, seguono l'andamento dei terrazzi coltivati, sono esse stesse terrazze e giardini. Risultano assemblate l'una sull'altra e la terrazza giardino è sempre una parte integrante della casa stessa, rivestendo una funzione essenziale per la vita quotidiana: è luogo di lavoro, di comunicazione, di aggregazione» (Laureano, 2004, p. 84).

Le sintetiche peculiarità sin qui descritte, non solo identificano e contraddistinguono il territorio vesuviano e quello dei Monti Lattari, ma diventano anche fattori di ispirazione artistica e si ritrovano come ambientazione e sfondo nelle composizioni delle tradizioni musicali popolari.

La memoria comunicativa orale attraverso il suono della tammorra

Ogni contesto geografico possiede una propria tradizione culturale popolare ricca di informazioni che ha varcato i secoli con la sola risorsa della voce e che l'etnomusicologo Diego Carpitella (1988, p. 57) definisce come «l'insieme dei sistemi di vita legati alle forme più arcaiche di economia: l'agricoltura, la pastorizia e la pesca». In Italia, ancora all'inizio del secolo scorso, la cultura ufficiale non comprendeva la dimensione dell'oralità confondendola con l'analfabetismo; pertanto, essa non riconosceva alcuna dignità alla civiltà contadina né tanto meno alle sue espressioni artistiche feconde di favole, filastrocche e soprattutto musica, la cui peculiarità è l'assenza di ogni forma di scrittura: l'esecuzione e l'insegnamento sono affidati esclusivamente alla tradizione orale.

Il canto popolare è un *unicum*, per cui ogni versione risulta caleidoscopica, dal momento che il cantore dispone di un numero straordinario di formule metriche, per cui è possibile affermare che non esiste una versione originale, ma ogni variante è l'originale e, al tempo stesso, ogni esecutore (2) è anche autore del brano che interpreta. La diversità delle interpretazioni è propria della tradizione orale la quale, se da un lato esprime l'impossibilità di ricordare con esattezza ogni singolo dettaglio della narrazione, dall'altro

(2) Egli reinterpreta continuamente il patrimonio tradizionale e, per questo motivo, ogni esecuzione è unica e lo spettatore partecipa ad una festa popolare ogni volta con spirito diverso, con la sensazione del rito che si rinnova, con la consapevolezza di condividere un evento unico ed irripetibile.

rivela l'abilità e l'originalità dell'esecutore, che spesso impiega anche la componente gestuale come supporto alla memorizzazione. «La memoria comunicativa orale, dunque, è un universo cognitivo di suoni depositari di un racconto che, alleggerito del segno tanto vincolante della scrittura, trasmette direttamente con l'immaginazione, sfuggendo ogni testualità» (Montebelli e Spagnoli, 2010, p. 877). Un genere tipico della tradizione orale è la *tammurriata* o *ball'ncopp 'o tammurro* (3) caratteristica del mondo contadino della Campania e che, ancora oggi, attraverso il suono della *tammorra* (4), esprime le peculiarità territoriali del contesto dal quale prende forma e suono. Essa è strettamente connessa al vissuto popolare, alla sua memoria comunicativa da cui attinge per la costruzione di uno spazio scenico all'interno del quale il cantore (5) impiega le proprie doti vocali e mimiche. Pertanto, rappresenta l'occasione per esprimere le angosce, le delusioni e le paure quotidiane: è un metodo efficace per esorcizzare le cause del disagio sociale attraverso un'azione catartica «che veicola una vera e propria maieutica del corpo sociale collettivo» (Barbuti, 2007, p. 2). Gli avvenimenti, le storie di vita personali e familiari, passando di bocca in bocca, si traducono in una forma sintatticamente organizzata e funzionale per la memorizzazione, fino a

(3) Il canto è definito «sul tamburo» poiché il corpo del cantatore è sempre proteso verso il suonatore, al fine di orientare la voce verso l'interno dello strumento per utilizzarne la cassa acustica. È uno stile relativamente omogeneo, nel quale si innestano espressioni regionali o locali, che presentano varietà di linguaggi musicali, di sfumature dialettali e di movimenti che caratterizzano il ballo legati anche alle abilità dei singoli esecutori. Attualmente si distinguono quattro tipologie diverse di *ball'ncopp 'o tammurro*: 1) quello domiziano caratterizzato da una forte corrispondenza tra il repertorio sonoro e musicale; 2) quello vesuviano prevede forme coreutiche ben riconoscibili; 3) quello lattaro presenta un ritmo a terzine sostenuto dalla vibrazione persistente della pelle del tamburo; 4) quello sarnese-nocerino contempla una maggiore pantomimica ed una riduzione degli elementi strutturali tipici della *tammurriata*.

(4) La *tammorra*, *tammurro* o *tamburo* è lo strumento musicale principale, scandisce il ritmo ed il suono è prodotto dalla vibrazione della membrana di pelle tesa su un telaio circolare di faggio, legno compatto e resistente ma estremamente flessibile. Nella cornice vengono realizzate delle nicchie rettangolari, al cui interno sono inseriti dei sonagli detti *'e cìcere* o *'e cìmbale* ricavati da vecchie scatole di latta (fig. 1). Altri elementi di supporto all'esecuzione della *tammurriata* sono: 1) le *castagnette*, impugnate dai *ballatori*, sono costruite con legno di limone o di acacia selvatica del Vesuvio e seguono il ritmo del tamburo per tutto il tempo della danza; 2) il *triccaballacche* è strutturato da tre martelli di legno molto resistente: uno centrale fisso e gli altri mobili, tutti ancorati a due aste parallele. Si suona percuotendo ritmicamente i martelli laterali mobili contro quello centrale; 3) il *putipù* è un tamburo a frizione composto da una pentola di terracotta o da una scatola di latta tonda ricoperta da pelle di capra o di coniglio, nella cui parte centrale è stata applicata una canna e il cui fregamento produce delle vibrazioni amplificate dalla sottostante pentola o scatola che funge da cassa armonica (fig. 2).

(5) Egli si avvale liberamente del repertorio, interponendo tra le strofe delle canzoni dei versi denominati *barzellette* di carattere scherzoso ed ironico, ricche di metafore.

Fig. 1 – *La tammorra, tammurro o tamburo*
Fonte: foto di Francesco Carillo

Fig. 2 – *Il putipù*
Fonte: foto di Francesco Carillo

Fig. 3 – *Suonatore di tammorra*

Fonte: foto di Francesco Carillo

diventare – attraverso uno sforzo di trasmissione generazionale – parte del bagaglio della tradizione comunicativa popolare.

Le origini della *tammurriata* risalgono al V secolo a.C. quando gli antichi greci giunsero in Italia, creando delle colonie in tutto il Meridione. I canti della popolazione ellenica eseguiti con il tamburo (6) si diffusero nell'entroterra campano, anch'esso fortemente ancorato al mondo agricolo e al culto delle divinità che preservavano la semina ed il raccolto. Il periodo della vendemmia, della mietitura, della raccolta delle olive, i momenti del ciclo pro-

(6) Il tamburo a cornice era ampiamente diffuso in quella parte dell'Italia un tempo chiamata Magna Grecia; si riscontrano tracce della sua presenza anche sul versante adriatico e, precisamente, tra l'Istria ed il Veneto. Presso i Romani, la presenza del *timpanum* è documentata da un mosaico rinvenuto a Pompei e custodito presso il Museo Archeologico Nazionale di Napoli, raffigurante uno strumentista che percuote il tamburo con la pelle rivolta verso il basso. Tale forma di esecuzione è impiegata, attualmente, per suonare la *tammorra* nell'Italia meridionale e presso tutte le popolazioni del Mediterraneo e del vicino Medio Oriente (fig. 3).

duttivo della vita rurale erano indissolubilmente legati ad occasioni gioiose: i coltivatori, come rito propiziatorio, attraverso il movimento (7) dei loro corpi, assecondavano il ritmo regolare e simmetrico della *tammorra* ed esaltavano la fertilità della terra, unico strumento per il loro sostentamento. Con l'avvento del Cattolicesimo la *tammurriata* si inserì nelle manifestazioni sacre e nei riti religiosi in onore della Madonna considerata «vergine, madre, sorella, sposa, terra, ma anche come barca, mare in cui perdersi, caverna dalla quale si è nati e alla quale si vorrebbe sempre ritornare» (De Simone, 1979, p. 13). Ancora oggi, le ricorrenze, le feste, i pellegrinaggi devozionali sono il più alto veicolo culturale aggregante che consente di recuperare la propria identità sociale e di partecipare collettivamente alla celebrazione del culto sacro con allegria e ilarità, suonando prima sul sagrato delle chiese e poi nei cortili delle abitazioni, dove un tempo il contadino curava la stanchezza a suon di *tammorra* e bevendo del vino.

Il canto sul tamburo è solitamente preceduto da testi eseguiti senza accompagnamento strumentale che un tempo gli agricoltori intonavano per comunicare durante il duro lavoro nei campi e che attualmente hanno la funzione di introdurre la danza e di accogliere coloro che decidono di prenderne parte. Il movimento è costituito da una gestualità ritualizzata che richiama azioni svolte quotidianamente dai braccianti come setacciare la farina, spezzare la pasta e che, nel momento collettivo, assumono un significato simbolico e magico. La struttura coreutica del ballo è rappresentata da un cerchio di persone che nasce spontaneamente non appena si inizia a suonare e a cantare e al cui interno si muove una coppia di ballerini (*ballatori*) che eseguono simultaneamente le medesime rappresentazioni senza preordinare alcuna coreografia (fig. 4). Il cerchio diventa il confine all'interno del quale l'energia prende forma, attraverso un'efficace comunicazione basata sul linguaggio del corpo, ed esprime la volontà umana di sfuggire alla linearità del tempo canonico o almeno di sospenderlo così da dimenticare ed esorcizzare le difficoltà della vita quotidiana. L'apice della danza è simboleggiata dalla *votata*, unica circostanza che corrisponde ad un preciso ritmo del tamburo e che consente ai *ballatori* di ruotare velocemente, mentre gli

(7) Nel mondo greco, la danza era considerata l'unico modo per avvicinarsi alla divinità fino ad identificarsi con essa e raggiungere, almeno idealmente, l'immortalità. Il movimento del corpo era quasi sempre una pantomima strettamente collegata alla voce e alla musica per conquistare l'ebbrezza terrena. Alcuni gesti caratteristici delle antiche espressioni artistiche, così come testimoniato da numerosi dipinti, sculture e bassorilievi disseminati in vari musei del mondo, sono riproposti nelle rappresentazioni tematiche dell'odierno ballo su tamburo.

Fig. 4 – *Ballatori*

Fonte: foto di Francesco Carillo

astanti, commentando con gridi di compiacimento, di approvazione, di incitamento, sottolineano l'importanza dell'evento. Durante l'esecuzione non esistono attori e spettatori, non vi sono ostacoli tra i partecipanti alla festa, né sussistono palcoscenici, ma tutti i presenti condividono la celebrazione del rituale che terminerà solo quando lo scambio energetico tra le persone cesserà. Il *ball'ncopp 'o tammurro* restituisce l'immagine del territorio vesuviano e dei Monti Lattari che, sebbene in gran parte privato delle sue caratteristiche peculiari, a causa di una dirompente omogeneizzazione culturale verificatasi negli ultimi decenni, continua a vivere in quell'oralità che custodisce il ricordo, l'immagine di una cultura, di un patrimonio di conoscenze e saperi, frutto di secoli di interazione con la natura.

Sulla base di quanto esposto, la *tammurriata*, quale prodotto culturale immateriale, potrebbe rappresentare un importante vettore per lo sviluppo di un'economia «virtuosa», ovvero la chiave di volta su cui costruire un nuovo modello di organizzazione territoriale in grado di conciliare l'esigenza di tutela ambientale con quella di sviluppo socio-economico fondato sulla va-

lorizzazione delle tradizioni culturali popolari attraverso forme di turismo «alternative» definite come «quelle modalità di fare turismo che sono compatibili con i valori naturali, sociali e culturali e che consentono sia agli ospiti che ai visitatori di trarre giovamento dall'interazione generata dall'esperienza della visita» (Smith e Eadington, 1992, p. 3).

Il sentiero musicale per la valorizzazione della cultura popolare

Il turismo rappresenta sicuramente un comparto profondamente legato al territorio: trae valore dalla «relazione di reciprocità che lo connette al contesto geografico in cui viene a manifestarsi» (Pollice, 2002, p. 145) e, allo stesso tempo, impiega le risorse naturali producendo impatti talvolta irreversibili sul sistema ambientale di riferimento. Tuttavia, tale vincolo è stato trascurato in quanto il concetto di sviluppo turistico è stato associato all'incremento della capacità ricettiva, senza prevedere e prevenire gli effetti del fenomeno di massa sull'ambiente. La tendenza si è invertita negli ultimi decenni, allorquando i flussi turistici hanno mostrato una crescente sensibilità per la diffusione dei problemi ambientali a scala mondiale, e questa si è riflessa sulle trasformazioni degli stili di vita e sui modelli di fruizione, segnando il passaggio dalla figura del turista-consumatore a quella del turista-responsabile che non solo si preoccupa di non deteriorare le risorse naturali, ma riconosce la centralità della comunità locale ospitante e il suo diritto ad essere protagonista dello sviluppo rispettoso del proprio territorio. In questo contesto le forme tradizionali di turismo, come la vacanza al mare e la visita delle città d'arte, sono risultate inadeguate a cogliere l'entità e il valore dell'attuale domanda turistica caratterizzata dalla ricerca di «forme di esperienza personali e coinvolgenti» ([8]) (Urry, 1995, p. 129). Il prodotto turistico tende, pertanto, a riconfigurarsi come prodotto-esperienza ([9]), grazie al quale l'ospite, desideroso di articolare la vacanza in modo coerente con le proprie aspettative, svolge un ruolo sempre più attivo e viene coinvolto a livello emotivo, fisico, intellettuale o anche spirituale.

(8) La villeggiatura, in questo modo, diviene l'espressione del tempo libero che – in maniera più o meno consapevole – l'utente impiega per vivere un'esperienza differente da quella offerta dai tradizionali circuiti turistici (Pollarini, 2010).

(9) Questa formula secondo Brunetti (2004, p. 23) enfatizza «quelle dimensioni che trascendono l'uso strettamente funzionale del bene, facendolo diventare lo strumento in grado di suscitare diverse percezioni positive per il consumatore».

Nel panorama attuale, l'attività che si è venuta affermando, per un dinamico e positivo *trend* di crescita e per una chiara sostenibilità delle sue pratiche, è il cosiddetto turismo creativo. Quest'ultimo, definito come «quello che offre ai visitatori l'opportunità di sviluppare il loro potenziale creativo attraverso l'attiva partecipazione a corsi ed esperienze di apprendimento che sono caratteristiche della meta turistica in cui si trovano» (Richards e Raymond, 2000, p. 18), ricerca il contatto con l'ambiente, per conoscerlo e riscoprirlo, osservandolo e interpretandolo nella sua integrità, sia nelle componenti naturali che in quelle socio-culturali, che si impegna a conservare e difendere, assicurando, in tal modo, benefici economici alle comunità d'accoglienza. Esso ha la capacità di rispondere ad una domanda turistica che si orienta sempre più verso tipologie di fruizione meno massificate e più attente ai valori della natura. Anche l'UNESCO (2006, p. 2), nel redigere il *Report* sulle strategie per lo sviluppo del turismo creativo, lo ha identificato come «un viaggio che vive passando attraverso un coinvolgimento in esperienze autentiche e genuine, con un'interazione partecipativa nei confronti delle espressioni artistiche, del patrimonio o delle peculiarità espresse dal territorio, oltre che contraddistinto dal contatto con i residenti ed il flusso creativo della cultura vivente». Il turista creativo rifiuta il contatto di «superficie» con le destinazioni di viaggio, mentre predilige relazioni profonde con i luoghi e le persone capaci di accrescere il *background* di esperienze e stimolare nuove suggestioni. Di conseguenza, non vive passivamente le esperienze in quanto è parte di un apprendimento continuo delle dinamiche culturali attraverso il contatto diretto con la comunità ospitante, tanto da divenire co-attore e co-creatore di eventi musicali unici ed irripetibili (Richards, 2011). Egli si compenetra nell'ambiente circostante, al fine di sviluppare nuove abilità e conoscere il territorio, ad esempio partecipando a corsi pratici, frequentando laboratori musicali ma soprattutto acquisendo competenze mediante l'interazione con le comunità locali, che sono chiamate a vigilare sul corretto impiego delle risorse e a partecipare attivamente alla diffusione di un modello sostenibile di sviluppo turistico, affinché non insorgano processi di sradicamento e, al tempo stesso, non venga meno la solidarietà fra le generazioni.

Le tradizioni musicali popolari, ed in particolare la *tammurriata*, offrono l'occasione di non cadere nel circolo vizioso del prodotto turistico di massa, in quanto le comunità locali non sono più deputate solo ad essere sedi organizzative delle attività ricettive, secondo schemi diffusi globalmente, ma si pongono come soggetti attivi in grado di presentare modelli culturali e comportamentali che attribuiscono alle risorse locali uno specifico valore aggiunto, trasmettendo all'ospite una maggiore consapevolezza delle specifi-

cità presenti nel territorio (Citarella e Maglio, 2013). Nella *tammurriata*, la relazione tra la popolazione indigena ed il turista diviene il vantaggio competitivo necessario per il perseguimento dello sviluppo locale, in quanto costruito sull'irriproducibilità dell'evento rituale e della struttura coreutica del ballo: di conseguenza, il contatto diretto tra turista e residente permette un confronto propositivo, generando un rispetto reciproco per le differenti culture (Bizzarri, 2013). Attraverso questa singolare espressione musicale l'utente si sente parte attiva delle dinamiche endogene ([10]), come se fosse un abitante del luogo; così da poter sviluppare il proprio potenziale di fantasia e di creatività, divenendo, in tal modo, il principale protagonista dell'attività di conservazione delle tradizioni musicali popolari. Queste ultime, pertanto, richiedono un'attenzione particolare da parte dell'offerta di servizi turistici in modo da consentire l'integrazione del visitatore con la cultura locale. Di conseguenza, l'appagamento dell'utente dipende dalla capacità delle imprese di andare oltre la consueta attitudine a soddisfare le aspettative della domanda, superando le attese con proposte originali e cercando di radicare il più possibile la propria offerta per renderla irriproducibile in altri contesti, investendo, da un lato, sulle tradizioni musicali come risorsa da valorizzare e, dall'altro, sostenendo l'importanza del consumatore nel processo turistico.

Le priorità strategiche appena enunciate trovano la loro più compiuta espressione nel sentiero musicale che, in quanto narrazione metaforica della cultura popolare, costituisce uno strumento attraverso il quale la comunità riscopre la propria identità territoriale intesa come «l'insieme unico di caratteri fisici, di messaggi culturali e di sensazioni emotive, che fa essere il luogo ciò che è, ovvero lo rende diverso ed unico da ogni altro» (Artusi, 1996, p. 3). In tal senso, il sentiero musicale deve essere immaginato come un graduale processo di avvicinamento del visitatore alla *tammurriata* in modo che egli possa vivere, attraverso una fruizione consapevole delle risorse locali, un'esperienza emotivamente coinvolgente che gli consenta, da un lato, di godere del territorio e, dall'altro, di acquisire un'immagine autentica della realtà, libera da ogni forma di alterazione o tendenza omologante. Quindi, elaborare un percorso anche attraverso l'ausilio di risorse culturali materiali – come i teatri e/o le *location* legate alle tradizioni musicali – o di quelle immateriali – quali le tecniche tradizionali di produzione degli strumenti musicali – significa, innanzitutto, far vivere al turista, mediante la partecipazione

(10) Nella *tammurriata* ciascuno è protagonista: «un tamburo parte, gli altri lo seguono; e se non so suonare ballo, e se non so ballare porto il ritmo con le mani o bevo o porgo un bicchiere di vino ad un amico» (Vicinanza, 2005, p. 28).

attiva alla costruzione dell'evento musicale, emozioni uniche ed originali. Dunque, solo tramite una progettazione consapevole e mirata dell'itinerario – il cui fascino dipende soprattutto dalla presenza di un adeguato insieme di risorse e dal loro grado di integrazione – l'astante diviene partecipe delle potenzialità attrattive di un territorio, contribuendo al rafforzamento competitivo del sistema locale entro il quale il sentiero si dispiega. Ne consegue che la creazione di un itinerario capace di cogliere le aspettative di segmenti significativi della domanda può agevolare processi di aggregazione dell'offerta (Bencardino e Marotta, 2004) che, assicurando il recupero e la valorizzazione della *tammurriata* e limitando l'impatto ambientale, accrescono l'*appeal* di un territorio. Infatti, il sentiero musicale, non compromettendo il valore naturalistico e la capacità di attrazione delle destinazioni, garantisce la presenza di chiare sinergie con i principi della sostenibilità in quanto consente di coniugare: la conservazione delle qualità ambientali, che rappresentano l'elemento ineludibile dello sviluppo turistico, senza introdurre alterazioni nei processi ecologici essenziali; la tutela dell'autenticità e della diversità socio-culturale delle comunità ospitanti, conservando il loro patrimonio e contribuendo alla tolleranza e alla comprensione tra i popoli.

In definitiva, esso costituisce un valido strumento per superare la globalizzazione e la standardizzazione dell'offerta, attraverso la costruzione delle capacità locali, nel quadro di un modello di crescita in cui la compatibilità ambientale, sociale ed economica è considerata un criterio guida per un rapporto corretto e produttivo con il territorio, contribuendo positivamente ad una sana riscoperta delle consuetudini, delle peculiarità e dei valori ambientali dei siti.

Conclusioni

Il turismo creativo concorre alla tutela e alla valorizzazione del patrimonio culturale immateriale proponendo un modello di sviluppo sostenibile in grado di fornire alle comunità autoctone fonti di reddito alternative. Infatti, spesso si osserva che le comunità presenti in aree di rilevante interesse naturalistico, come quelle oggetto del presente contributo, mostrano bassi livelli di sviluppo economico, a cui si cerca di far fronte con un impiego talvolta eccesivo delle stesse risorse naturali; invece, la promozione di iniziative e manifestazioni tese a tramandare di generazione in generazione le tradizioni musicali popolari, come la *tammurriata*, può concorrere alla creazione di ecosistemi forti e resilienti, determinanti per la collettività, per l'economia e per la qualità della vita. Quanto appena affermato richiede l'imple-

mentazione di uno sviluppo turistico attento al problema della riproducibilità delle risorse naturali e in grado di conciliare i sistemi produttivi con l'impiego ottimale delle potenzialità territoriali. Si tratta di promuovere il territorio attraverso relazioni qualificate con i *tour operators*, rendendo più efficiente il sistema informativo ed incentivando la partecipazione dei privati alla valorizzazione e promozione dei sentieri musicali. Questi ultimi, poiché si adeguano facilmente alla struttura sociale del territorio e non alterano gli ecosistemi naturali e le identità locali, possono contribuire positivamente ad un sano recupero delle espressioni artistiche popolari, ed in particolare della *tammurriata*, delle peculiarità e dei valori ambientali dei siti, assicurando il benessere delle popolazioni indigene. Essi sono in grado di avvicinare il fruitore alla cultura locale e realizzare una maggiore connessione tra la comunità ospitante e il visitatore, in quanto rappresentano soprattutto un percorso volto alla scoperta dei luoghi, del valore semantico del paesaggio e degli elementi di cui questo si compone. Di conseguenza, la territorializzazione degli stessi potrebbe rappresentare una strategia vincente sia per rendere compatibile la domanda con le esigenze di tutela e valorizzazione della *tammurriata*, sia per favorire processi di aggregazione dell'offerta tesi ad accrescere la capacità attrattiva delle aree oggetto del presente contributo nell'ottica di un più ampio processo di riqualificazione ambientale, da tempo auspicato dalle discipline territoriali.

In definitiva, il sentiero musicale permette di: 1) promuovere le tradizioni popolari e contribuire, pertanto, alla loro valorizzazione, consentendo ad ambiti geografici che occupano una posizione marginale di poter trovare una giusta collocazione nel sistema turistico locale; 2) razionalizzare l'impiego delle risorse e incoraggiare l'adozione di modelli di fruizione degli spazi turistici che non concorrano al depauperamento del contesto territoriale.

Il potenziamento dell'offerta turistico-creativa, attraverso la progettazione di sentieri musicali, offre rilevanti opportunità per orientare l'intero comparto verso assetti più sostenibili e, quindi, capaci di apportare reali miglioramenti alla qualità della vita dei territori ma ciò è legato, soprattutto, alla capacità degli *stakeholders* di riconoscere e valorizzare le peculiarità, collegandole a modelli di sviluppo endogeni che incoraggino la creazione di nuove opportunità occupazionali e la promozione di attività economiche compatibili con gli obiettivi di tutela dell'ambiente.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

APOLITO P., *La tammurriata e la tarantella*, *paper* presentato al Convegno «*Vutammela a Tarantella. Tamburo e Tamburello: suoni e balli della Penisola Sorrentina*» (Piano di Sorrento – Napoli, 11 Maggio 2002).

ARTUSI G., *Senso del luogo e radicamento nella rappresentazione cinematografica*, in «Geografia nelle Scuole», 1996, 3, pp. 3-10.

BARBUTI M., *La tammurriata. Mito, fede e tradizione nella cultura contadina della Campania (Italia)*, *www.scribd.com/document/323182027/La-Tammurriata*, 2007.

BARTÒK B., *Scritti sulla musica popolare*, Torino, Boringhieri, 1977.

BENCARDINO F. e G. MAROTTA, *Nuovi turismi e politiche di gestione della destinazione,* Milano, Franco Angeli, 2004.

BIZZARI C., *L'impatto di nuovi flussi turistici a scala globale: il caso della community delle Golf*, in «Bollettino della Società Geografica Italiana», 2013, pp. 471-487.

BRUNETTI F., *Pervasività d'impresa e relazioni di mercato: quale futuro?*, Torino, Giappichelli, 2004.

CARPITELLA D., *Folklore e analisi differenziale di cultura. Materiali per lo studio delle tradizioni popolari*, Roma, Bulzoni, 1976.

CARPITELLA D., *Lingue e cultura popolare*, in E. ZUANELLI SONINO (a cura di), *Lingue e culture locali. Lingua e cultura nazionale una disciplina multidisciplinare*, Padova, Cleup editore, 1988, pp. 56-59.

CITARELLA G. e M. MAGLIO, *La sostenibilità e la responsabilità del turismo creativo*, in M.A. LA TORRE (a cura di), *Dal turismo sostenibile alla responsabilità sociale dell'impresa turistica*, Napoli, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, 2013, pp. 433-448.

CUISENIER J., *Manuale di tradizioni popolari*, Roma, Meltemi, 1999.

DE SIMONE R., *Canti e tradizioni popolari in Campania,* Roma, Lato Side Editori, 1979.

DURKHEIM É., *Le forme elementari della vita religiosa*, Milano, Ed. di Comunità, 1971.

EDELMAN G., *Bright air, brilliant fire*, Harmondsworth, Penguin, 1992.

FORMICA C., *Paesaggi terrazzati tra storia e sostenibilità. Il litorale campano e l'isola d'Ischia*, in «Studi e ricerche socio-territoriali», 2010, pp. 25-56.

HALBWACHS M., *La memoria collettiva*, Milano, Unicopli, 1987.

LAUREANO P., *I terrazzamenti del territorio campano*, in *La coltura dei terrazzamenti per la salvaguardia del paesaggio*, Salerno, Menabò Edizioni, 2004, pp. 84-97.

LOMAX A., *Nuova ipotesi sul canto folcloristico italiano nel quadro della musica popolare mondiale*, in «Nuovi argomenti», Roma, novembre 1955-febbraio 1956, 17-18, pp. 109-135.

MAUSS M., *Manuale di etnografia*, Milano, Jaca Book, 1969.

MONTEBELLI S. e L. SPAGNOLI, *Note introduttive per una riflessione sulla memoria orale del paesaggio,* in «Rivista Geografica Italiana», 2010, 117, pp. 869-893.

POLLARINI A., *I turismi vocazionali*, in «Rivista di Scienze del Turismo», 2010, 1, pp. 209-248.

POLLICE F., *Territori del turismo*, Milano, Franco Angeli, 2002.

RICHARDS G. e C. RAYMOND, *Creative Tourism*, in «ATLAS News», 2000, 23, pp. 16-20.

RICHARDS G., *Creativity and Tourism. The State of art*, in «Annals of Tourism Research», 2011, 38, 4, pp. 1225-1253.

ROUGET G., *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possesion*, Parigi, Gallimard, 1980.

RUOCCO D., *Campania*, Torino, Utet, 1976.

SMITH V.L. e W.R. EADINGTON, *Tourism Alternatives. Potentials and Problems in the Development of Tourism,* Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1992.

TENBRUCK F.H., *La musica tra cultura europea e civilizzazione globale*, in F.H. TENBRUCK (a cura di), *Sociologia della cultura*, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 211-226.

UNESCO, *A Towards Sustainable Strategies for Creative Tourism. Discussion Report of the Planning Meeting for 2008 International Conference on Creative Tourism*, Santa Fe, 2006.

UNESCO, *Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale*, Parigi, 2003.

URRY J., *Lo sguardo del turista. Il tempo libero e il viaggio nella società contemporanea*, Roma, Seam, 1995.

VICINANZA P., *Tammurriata anima e corpo. Il Ballo sul tamburo espressione e comunicazione sociale*, Sorrento, Franco Di Mauro Editore, 2005.

Abstract

Music, as an intangible resource of cultural heritage is undoubtedly a clear-cut expression of a people's identity. It not only recalls to mind extraordinary events, but above all, enables the reliving of experiences of particularplaces that thus remain eternal, unchangeable points of reference that are full of meaning, notwithstanding the relentless passage of time. Therefore, music through its links with a specific territory becomes a local ambassador on the one hand and on the other, enhances a visitor's knowledge of a typical geographical environment. Given the above considerations, our paper through an antique form of music and dance: the *Tammurriata*, aims to illustrate the peasant-folk culture of Campania of areas such as the Lattari Mountains and the Vesuvius National Park, Being an alternative form of tourism, this event enables visitors to build their own backdrop of experiences creatively, through direct contact with the host community where they become co-actors and co-creators of a unique musical event. At the same time, in their guise of drivers of local development, they encourage the participation of the indigenous community in planning other initiatives related to this particular musical event. Our study highlights the significance of keeping alive such a popular music tradition in particular by creating specific *musical pathways* which would prevent the loss of material and intangible values linked to local culture. At the same time, impetus would be given to the local economy in terms of integrating the tourism offer based on links with local traditions.

La musica come geografia: suoni, luoghi, territori
E. dell'Agnese, M. Tabusi (a cura di), 2016, SGI, pp. 325-338

STEFANO DEL MEDICO

LA STAZIONE DI TOPOLÒ TRA PRODUZIONE TERRITORIALE E LINGUAGGI MUSICALI

Premessa

La Stazione di Topolò-Postaja Topolove è un appuntamento artistico internazionale che richiama, nelle prime settimane di luglio, numerosi artisti e visitatori in un susseguirsi d'incontri e *performances*. Topolò-Topolove è un piccolo borgo delle Prealpi Orientali, in provincia di Udine, nelle Valli del Natisone sulla linea di confine tra Italia e Slovenia. Esclusa dai principali flussi di transito transfrontaliero e turistico, è abitata da secoli da una popolazione di lingua slovena che ha preservato fino a oggi l'antico dialetto *nadiško*. Il borgo, come altri insediamenti di montagna, è stato al centro di una lunga fase di spopolamento. Nel corso del Novecento gli eventi politici, economici e sociali hanno profondamente modificato il paesaggio: il processo di de-antropizzazione ha lasciato spazio a un'impetuosa naturalizzazione del bosco. Topolò oggi conta meno di venti abitanti.

Nei primi anni Novanta, l'associazione locale «Topolò-Topolove» sviluppa il progetto grazie al coinvolgimento di attori esterni. In quegli anni la situazione valligiana è caratterizzata da una fase dinamica, di nascita e di consolidamento di associazioni locali, culturali e linguistiche, rivolte a un'attività di sviluppo del territorio.

La Stazione

Il progetto curato da Moreno Miorelli e Donatella Ruttar vede la partecipazione di musicisti, registi, scrittori, fotografi, *performers*, provenienti da diverse parti del mondo. L'elemento qualificante dell'azione territoriale deriva dalla

Licenza Creative Commons:
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

Fig. 1 – *La Dob Orchestra è un collettivo di ricerca sulla musica improvvisata. Ambasciata dei cancellati*
Foto: M. Silvano, 2012

capacità di costruire una rete di relazioni che modifica le forme di produzione dello spazio sociale, attraverso elementi materiali e simbolici, creati dalle diverse forme artistiche. Tutto si svolge e prende spunto lungo le stradine, i sentieri, nelle case, nel bosco, sullo sfondo di un'inedita toponomastica: le «ambasciate» artistiche (fig. 1), l'ufficio postale, l'Istituto di Topologia, la Pinacoteca Universale, l'Officina Globale della Salute, la scuola elementare, la Casa Juljova. Questi spazi rappresentano il cuore della Stazione; è qui che si realizzano i progetti, si tengono i laboratori, le sperimentazioni, si realizzano i lavori manuali per le installazioni, si alternano i momenti di sperimentazione musicale o teatrale. Gli appuntamenti con i «viaggiatori-visitatori» iniziano verso le cinque della sera. I musicisti lavorano a progetti che intrecciano musica, arte visiva, in una relazione dinamica con gli elementi spaziali, valorizzati dalle installazioni musicali collocate all'interno delle case, o lungo i sentieri circostanti del bosco, e rese fruibili durante la giornata e nella notte.

In questi vent'anni, il borgo ha mantenuto la sua struttura originaria in un equilibrio tra la presenza, a volte numerosa, di visitatori e la piccolissima comunità. Non sono state realizzate strutture di ricezione turistica a eccezione

di due case collegate alla rete degli alberghi diffusi (un massimo di nove posti letto). Non esistono né bar né negozi alimentari e, solo la sera, per i «viaggiatori» funziona un'area di ristoro all'aperto. La comunicazione e la diffusione mediatica degli eventi sono tenute volutamente sottotono. In alcuni casi, la presenza di artisti particolarmente conosciuti è sostanzialmente «nascosta», in modo tale da rendere l'evento sostenibile rispetto al piccolo borgo. Tutte le iniziative sono gratuite.

Il progetto Stazione prevede diverse sezioni di lavoro, tra cui i «progetti per il paese di Topolò», dove gli artisti sono invitati a produrre la propria opera con le risorse presenti nel borgo. Un'altra sezione è curata dall'«Istituto di Topologia», uno spazio dedicato alla ricerca di luoghi di confine/frontiera che riconducono alla storia comune delle possibili «Topolò» sparse per il mondo. Inoltre, si realizzano i cosiddetti «cantieri aperti», in altre parole dei laboratori che hanno coinvolto i giovani e i bambini della Stazione in progetti musicali, fotografici, teatrali. Il progetto *Koderjana*, dal nome dell'omonima valle, prevede la permanenza per un breve periodo di un poeta o uno scrittore nel periodo autunnale in una delle case del borgo. Questo progetto è nato anche con la collaborazione del circolo di cultura slovena Ivan Trinko, di Cividale del Friuli, e ha permesso la stampa di diverse pubblicazioni.

Il progetto della Stazione/Postaja sperimenta un modello di relazione tra comunità locale e attori esterni schiudendo il territorio a inedite frequentazioni. Gli oltre vent'anni di attività artistica e musicale aprono la strada a un campo d'indagine su come arte e musica possano intervenire nei processi di territorializzazione, e su come il processo creativo possa entrare in relazione con il territorio.

Il rapporto tra musica e territorio rappresenta nel nostro caso uno degli elementi costitutivi del progetto Stazione di Topolò. Per queste ragioni mi concentrerò sugli aspetti che riguardano direttamente la musica e la capacità di favorire quei processi di territorializzazione che portano a una specificazione del luogo. I diversi interventi artistici hanno prodotto sul territorio cambiamenti materiali e simbolici che hanno portato alla produzione di spazi sociali, dove condividere il desiderio di produrre musica e, nello stesso tempo, dare forma alle diverse espressività artistiche.

Musica e territorio

Se consideriamo i processi generati dalla Stazione di Topolò rileviamo come la forza attrattiva di un territorio marginale (Amato, 2014, p. 17) nasca

dalla pratica d'incontro tra differenze (geografiche, culturali, linguistiche) capaci di preservare con continuità l'azione di scoperta del luogo e delle sue possibilità. Un processo lento e graduale che è riuscito a rinnovarsi nel tempo attraverso progetti materiali e immateriali, non solo simbolici, accompagnati da elementi visibili di ristrutturazione e riutilizzo degli spazi, con forme di rivitalizzazione del tessuto culturale che hanno permesso al borgo di avere una prospettiva (Dematteis, 1997, p. 37).

Per una facilità esplicativa mi sembra appropriato ricorrere alla forma poetica utilizzata da Eugenio Montale del «correlativo oggettivo», proprio a proposito della relazione tra musica e territorio. La metafora poetica può essere utile anche nella rappresentazione della relazione tra la musica (attività umana che produce emozioni, sensazioni) e la capacità di creare e utilizzare determinati oggetti per produrre suoni, in situazioni particolari, in uno specifico luogo. In questo processo il luogo interviene attivamente nella fase di produzione musicale, influenzando il musicista che si trova a realizzare la propria attività in uno specifico contesto. L'esperienza di creazione musicale si compenetra con il luogo e mette in relazione il campo d'espressività acustica con il territorio. Nel nostro caso lo sguardo, le parole e l'ascolto dell'abitante o dello spettatore divengono parte del processo creativo. La musica è un prodotto evolutivo che può rappresentare le differenti risorse culturali presenti su un territorio, generate proprio dalla «diversificazione geografica dei processi» in cui questi hanno luogo (Dematteis, 2008, p. 56).

La territorialità rappresenta un fattore fondamentale di mediazione tra il musicista che sperimenta la produzione di suoni musicali e il territorio. Ciò porta a un'attenzione delle geometrie e degli scorci insoliti dello spazio in cui le variazioni sonore si producono. La musica in primo luogo diventa un fattore di congiunzione tra il nostro corpo e lo spazio che ci circonda. Un senso dello spazio che consente di legare l'uomo ai luoghi attraverso e tramite il proprio corpo (Tuan, 1980). La musica, le diverse lingue cantate, il «silenzio» del bosco, i suoni producono una trasformazione emozionale che ci lega al luogo e alle particolari esperienze vissute in quel luogo. I suoni producono un esito emozionante nell'organizzazione dello spazio: «l'effetto "magico" della costruzione spaziale è connesso con l'analogia tra il corpo e il territorio» (Fiorani, 1995, p. 74). Il proprio corpo rappresenta la soglia e il margine di riferimento nella costruzione e nell'accesso allo spazio.

La comprensione e la conoscenza dei suoni di un luogo contribuiscono dinamicamente alla costruzione della relazione tra noi e il luogo, i suoi spazi. Per salire al borgo si incontra un'installazione chiamata *Strumento a perdifiato*, opera di Giovanni Morbin. L'installazione richiama alla percezione

Fig. 2 – Strumento a perdifiato *di Giovanni Morbin*
Foto: S. Del Medico, 2014

del nostro corpo e, in particolare, della nostra voce. Lo strumento è composto da un tubo circolare di ottone di circa un metro e mezzo e permette di ascoltare la propria voce, parlando da un'estremità e contemporaneamente ascoltare il rimbalzo del proprio suono (fig. 2).

La Stazione di Topolò può essere anche considerata come la metafora di una possibile tappa alla ricerca della propria interiorità, che risponde a quel bisogno che Simone Weil definiva come il «più importante e misconosciuto dell'anima umana», difficile da definire, rappresentato dal «radicamento». Un territorio attraverso cui riconoscere il valore della partecipazione attiva nell'intuizione che «ad ogni essere umano occorrono radici multiple» (Weil, 1990, p. 43).

La sperimentazione musicale e la creazione di spazi per comporre musica sono, nel nostro caso, un fattore fondante della relazione con il luogo. Il progetto segue una consapevolezza comunicativa (Turri, 2010, p. 101) e proietta la costruzione/strutturazione dell'azione territoriale sulle possibilità che il terri-

torio offre. L'idea espressa da molti frequentatori della Stazione è di un possibile cambio di prospettiva rispetto all'immaginario che quel territorio offriva, tra ciò che ancora è presente nel palinsesto territoriale e ciò che può essere tramutato, nella consapevolezza della transitorietà del proprio intervento.

L'elemento creativo dell'azione artistica-musicale si avvale della posizione geografica di confine e ricerca nelle diverse rappresentazioni il filo mutante di un luogo che assume centralità culturale, pur rimanendo ai margini. Gli attori territoriali hanno utilizzato gli spazi legando i progetti artistici al luogo, mentre gli artisti allestiscono temporanei laboratori di sperimentazione musicale, guidati dal *milieu* storico-geografico.

Il racconto sonoro e il patrimonio musicale prodotto dalla Stazione di Topolò, nella sua dimensione translocale, ridefiniscono quel processo di «accumulazione selettiva» di pratiche che basano il proprio riferimento «identitario» in funzione a un progetto territoriale (Dematteis e Governa, 2005, p. 22).

Scale musicali e scale geografiche

L'azione transcalare non agisce in forma neutrale, ma può essere considerata come elemento formativo entro cui si sviluppano le relazioni tra gli attori (Bonavero, 2005, p. 5). Il processo di riorganizzazione dello spazio è un fenomeno locale che costantemente si auto-organizza e si ridefinisce attraverso i suoi attori, locali e non, alimentandosi di soggettività e di competenze, provenienti da scale differenti (Santangelo, 2005, p. 71). Nel nostro caso le diverse forme di produzione musicale nascono dalla capacità di compositori e musicisti di implementare il processo creativo attingendo dal territorio e dalle competenze di altre discipline, per creare nuove tonalità e nuovi progetti musicali. Agiscono per certi versi su più scale.

La capacità d'interazione su scala translocale di una comunità – iper-connessione dei luoghi – porta a stabilire forme d'interdipendenza con altri luoghi (Massey e Jess, 2006, p. 58) e, inoltre, agisce sull'identità stessa della collettività, non più sul piano della prossimità spaziale, ma dell'agire «collettivo dei soggetti, in quanto portatori di pratiche e di conoscenze» (Dematteis e Governa, 2005, p. 22).

Come vedremo, i diversi progetti musicali sono guidati da un approccio territoriale transcalare. Il musicista opera sul territorio in conformità a un impegno creativo, ma allarga il campo identitario attraverso la relazione con la comunità dei cosiddetti «topolonauti», sparsi per il mondo. L'obiettivo centrale si concentra sullo sviluppo della qualità relazionale tra attori locali, i di-

Fig. 3 – *Installazione sonora lungo il sentiero dell'arte Topolò-Livek,* Assiso nel mezzo*, di Michael Delia*

Foto: S. Del Medico, 2014

versi musicisti e i possibili percorsi di sperimentazioni. In questo caso, il territorio prodotto dal «processo Stazione» può rappresentare una sorta di «spartito» per i musicisti, che segna le diverse esplorazioni musicali, all'interno di una rete translocale che realizza il progetto, promuovendo un rinnovamento continuo dei partecipanti.

La Stazione di Topolò è così un laboratorio di musiche diverse: dal minimalismo alla musica *klezmer*, dalle svariate forme di musica sperimentale al filone *site specific*, fino alle sonate per campane di vetro. Musiche che rappresentano l'intreccio tra locale e globale.

Fin dall'VIII secolo, in molti territori e borghi, la campana è strumento di comunicazione. Nel 1847 gli abitanti edificarono la chiesa di San Michele nel luogo più alto del borgo. Le campane della chiesa di Topolò hanno rappresentato uno dei simboli principali del paesaggio sonoro della vallata e hanno contribuito a rafforzare il legame tra la comunità e il territorio (Turri, 2010, p. 24). Nell'edizione della Stazione 2013 è stata presentata, dall'etnomusicologo Claudio Montanari, la ricerca musicale sulle campane di Topolò, Livek, Montemaggiore, Kobarid. Montanari ricorda come la cella campanaria possa essere un «fantastico luogo di suono, un salotto di discussione sul per-

ché e sulla possibilità di eseguire questa o quella sonata-pezzo». Un'esecuzione «non è mai un assolo, una semplice permutazione di numeri» posti su una scala, ma è anche soprattutto il conseguimento di una corrispondenza armonica «tra i suoni e indirettamente i "numeri", che si utilizzano in funzione di quel campanile e su quelle campane» (Montanari, 2011).

Raccogliendo le pratiche di artisti provenienti d'oltreoceano scopriamo le sperimentazioni sonore che si intrecciano con elementi artistici, come nel caso dell'installazione musicale *Assiso nel mezzo* che si rivela lungo il sentiero dell'arte Topolò-Livek. Un'opera realizzata da Michael Delia del New Jersey. Un trono ligneo al centro del sentiero, con una doppia funzione: far sentire all'escursionista i suoni del bosco e offrirgli la possibilità di suonare le corde musicali presenti nello schienale del «trono-strumento» (fig. 3).

I due progetti richiamati rappresentano una metafora delle relazioni possibili e degli eventuali intrecci tra locale e globale, ma anche la raffigurazione del nesso molto stretto tra suoni, musica e territorio.

Spazi e musica

Il progetto della Stazione di Topolò configura una territorialità in termini originali, in cui il dispositivo di cambiamento ha manifestato la durata e la capacità di innovazione territoriale e ha dimostrato da parte degli attori translocali una capacità organizzativa, materiale e comunicativa (Turco, 2010, p. 51).

Nel 2000 sulla scia del fenomeno «Les Tambours du Bronx», nato a Varennes-Vauzelles, nei pressi di Nevers, si realizza il primo corso di percussioni per i «viaggiatori» della Stazione. Da questa esperienza nasce il gruppo «Les Tambours di Topolò». L'idea riprende il progetto francese e utilizza i classici bidoni di petrolio come strumento di percussione. I bidoni, percuotendoli in successione, sul bordo o al centro offrono una sonorità molto invadente rispetto alla natura circostante, diffondendo le vibrazioni in tutta la vallata. Oltre ai bidoni sono impiegati i diversi materiali di scarto delle lavorazioni industriali – tubature, lamiere eccetera. I ragazzi utilizzano i legni resistenti come bacchette, in un ritmo sostenuto e con una forza elevata. Il gruppo suona nell'ambito del filone artistico *site specific* e promuove la ricerca artistica a partire dall'esplorazione dei diversi spazi e delle diverse identità territoriali. Il rapporto costante con gli artisti della Stazione ha permesso di innovare le sperimentazioni e di consolidare il gruppo: oggi è composto da una struttura variabile – tra otto e dodici elementi. Si esibiscono in Italia e all'estero (fig. 4).

Fig. 4 – *Les Tambours de Topolò*

Foto: M. Silvano, 2014

Altri progetti hanno coinvolto i più giovani, come il *Cantiere di Danza* per piccoli danzatori proposto nel 2006 dalla coreografa e danzatrice Louise Zamparutti di Seattle, che ha guidato i partecipanti nell'esplorazione degli spazi del borgo e del bosco attraverso danze sperimentali.

La Casa Juljova, il cui nucleo originale risale alla metà del Seicento, è sede-laboratorio per gli artisti della Stazione/Postaja. Spazio di ambientazione sonora e *performances* sul filo conduttore del «riabitare-risuonare» della «Topolovska Minimalna Orkestra», nata alla Stazione nel 2008 (fig. 5). È un'orchestra sui generis, composta in parte da giovani musicisti dilettanti che suonano intorno allo stesso spartito, insieme a professionisti provenienti da diversi generi musicali. Ha una struttura aperta, i suoi elementi cambiano continuamente. I brani del suo repertorio contengono elementi aleatori che rendono le loro esecuzioni sempre uniche e irripetibili. Da allora a oggi si è esibita in varie occasioni sia in Italia sia all'estero, tra cui il teatro milanese Dal Verme di Milano per l'esecuzione dal vivo di *In C*, brano classico del minimalismo musicale.

Fig. 5 – *La Topolovska Minimalna Orkestra presso la Casa Juljova*

Foto: M. Silvano, 2013

La ricerca sonora ambientale

Il tema della ricerca del paesaggio sonoro riguarda la disciplina geografica per quanto attiene alle relazioni che si producono tra le diverse forme di ascolto e la sperimentazione sonora. L'esperienza di molta musica contemporanea avvia la propria produzione a partire dalle registrazioni di ambienti reali, non solo per documentare la relazione tra il suono e il luogo, ma per dimostrare come il suono e la musica possano ritrarre spazi sociali.

Il musicista inglese Jez Riley French ha prodotto una ricerca sonora ambientale sul territorio di Topolò, attraverso raffinatissimi strumenti di registrazione da lui ideati. Lo stormire degli alberi, i rumori di fondo di una casa, il semplice parlottare, compongono e fanno parte del paesaggio sonoro del borgo. L'artista lavora e ricerca questi suoni valorizzandone la peculiarità e facendoci scopire ciò che non percepiamo con l'orecchio umano. Un mappa dell'orizzonte sonoro del territorio che guida l'ascoltatore verso un'alternanza di atmosfere capace di configurare l'emotività dell'ascoltatore, così da stabilire con il luogo una sorta di legame sonoro.

Jez Riley French racconta: «In questi ultimi anni ho lavorato a stretto contatto con spazi specifici naturali e l'uomo. Ho catturato momenti che si collegano con un personale senso di luogo». I lavori proposti nascono da un

percorso di ricerca sonora accompagnata da immagini di luoghi trascurati o nascosti, che conducono alla voglia di ascoltare e conoscere la sonorità di quei paesaggi. È l'entusiasmo dell'esplorazione che coinvolge l'ascoltatore con il silenzio udibile del borgo, con l'ascolto attivo e che può favorire una relazione empatica con il luogo.

Musiche e spazi virtuali

Nel luglio del 2009 partecipa alla Stazione Mario Raviglione, direttore del Global Tuberculosis Programme, dell'Organizzazione Mondiale della Sanità, esperto nel campo della lotta alla tubercolosi. È stato protagonista di numerose battaglie per il diritto alla salute. In quell'occasione viene fondata l'Officina Globale della Salute/Globalna Delavnica Zdravja, con l'obiettivo di creare uno spazio di confronto e relazione tra il mondo della scienza e il mondo dell'arte. Da tale incontro nasce il progetto musicale della «TBC», *To Be Continued*. Consiste in un appuntamento musicale internazionale previsto nella giornata mondiale di lotta alla tubercolosi, il 24 marzo. La durata di ventiquattro ore (dalle 00:00 del 24 marzo fino alle 24:00 del medesimo giorno), durante le quali diversi musicisti da vari punti del pianeta si collegano al sito Internet *www.stazioneditopolo.it* per trasmettere, dal vivo, la loro musica. Ogni singola *performance* dura trenta minuti. L'obiettivo di sensibilizzare sul tema della lotta alla tubercolosi riporta sempre al centro, attraverso le cosiddette «reti lunghe», il legame con il territorio che è il produttore/conduttore del progetto.

Nasce un particolare laboratorio di sperimentazione musicale dalle geografie variabili in quello spazio «espanso» (Dumont e Tabusi, 2012, p. 15) che collega simbolicamente territori, al progetto della Stazione di Topolò (per le località della *To Be Continued*: *www.stazioneditopolo.it*).

A ideare e coordinare l'iniziativa sono il musicista Antonio Della Marina e uno dei direttori artistici della Stazione, Moreno Morelli, con il supporto logistico di UNIKUM, Centro Culturale dell'Università di Klagenfurt. Il loro ruolo è quello di stabilire e scegliere gli *standard* musicali – predomina la scelta della sperimentazione – e, soprattutto, quello di garantire l'utilizzo e il rispetto dei tempi per ogni musicista che deve realizzare la sua *performance*, entro il tempo massimo della mezz'ora. A marzo del 2016 si è realizzata la settima edizione e i paesi coinvolti nel progetto sono stati oltre trenta: dall'America Meridionale agli Stati Uniti, dalla Cina all'Australia, dall'Europa del Nord al Sudafrica. *To Be Continued*, è ascoltabile in diretta in ogni parte del mondo, naturalmente ove ci sia internet.

Il laboratorio musicale agisce così dallo spazio reale di ogni singolo musicista e si espande nello spazio virtuale. Questa unificazione implica alcune problematicità nella gestione e nella fruizione dello spazio inteso come un tutt'uno. Il flusso continuo di dati avviene senza alcuna interruzione in una vera e propria staffetta musicale. L'organizzazione prevede una pianificazione dei tempi e dei collegamenti.

Il progetto include anche dei punti d'ascolto, dove la musica è diffusa in diretta: bar, mediateche, centri culturali, gallerie d'arte, negozi, case private.

Ciò consente di fare del «luogo Topolò» un modello possibile nella produzione di spazio sociale virtuale. Dobbiamo considerare come lo spazio «espanso» non perde mai la sua caratteristica di realtà: è attraverso la comunità ristretta dei «topolonauti» che il progetto si realizza contribuendo ad allargare la rete di relazione, rafforzando il progetto e favorendo la contaminazione musicale, ricollegabile al luogo.

Considerazioni finali

La qualità territoriale deriva dalle relazioni che gli attori sono in grado di stabilire in luoghi specifici. La Stazione rappresenta una possibile forma d'interazione tra i diversi linguaggi artistici, nelle fattispecie musicali, e un territorio. Gli artisti si appropriano, in forma concreta e sotto forma di rappresentazione, degli spazi del borgo, combinando le diverse espressioni musicali e artistiche. Nel nostro caso, l'azione territoriale nasce da una territorialità che non appartiene necessariamente al luogo in cui si manifesta, ma ha origine da situazioni culturali molto differenti tra loro. Il caso proposto mostra come la piccola comunità, composta di poche decine di persone, possa sviluppare l'azione territoriale attraverso la pratica relazionale transcalare, mantenendo un radicamento locale e indipendente.

Nel caso della Stazione il progetto musicale prova a combinare sonorità e territorio. La musica è una forma d'arte che mette in relazione le persone, crea complicità e agisce direttamente sulla territorialità. È un linguaggio che media le relazioni nel processo di produzione dello spazio sociale e ne condiziona la percezione. La produzione musicale nell'ambito della Stazione ha attribuito al luogo nuovi significati e ha fatto della località di Topolò un punto di riferimento internazionale nell'ambito della sperimentazione musicale.

Un progetto che in oltre vent'anni ha realizzato una rete translocale, di musicisti e non solo, che fa riferimento al borgo di Topolò come luogo di produzione artistica, riuscendo nello stesso tempo a sfidare le relazioni e le

sollecitazioni delle reti globali senza che ciò determinasse, come accaduto per altre esperienze, un processo di divaricamento tra attori locali ed esterni, o peggio di deterritorializzazione vera e propria.

Tuttavia, nell'analisi del caso Topolò rimangono aperti alcuni aspetti critici relativi agli effetti prodotti dall'azione territoriale del progetto Stazione, in rapporto al resto dei paesi valligiani.

Il primo si riferisce alla relazione con gli abitanti valligiani che agiscono territorialmente con dinamiche differenti e ritengono la Stazione come un evento separato dalla vita ordinaria valligiana. Nel corso degli anni la relazione si è modificata, allontanando in una prima fase il rischio di un possibile rifiuto dell'evento, ma mantenendo in alcuni, ancora oggi, una lettura del fenomeno come un fatto sostanzialmente disgiunto dalla vita quotidiana degli abitanti delle valli.

Il secondo riguarda la praticabilità di un'azione territoriale di questo tipo su comunità più numerose, o su una piccola scala geografica, dove il processo si rende più complesso per la presenza di numerose variabili economiche, sociali e culturali. Il caso Topolò dimostra come il rapporto locale/globale ed esogeno/endogeno mantenga un elevato grado di complessità e rimanga un nodo problematico nei processi di territorializzazione. La rete costruita intorno al progetto della Stazione veicola un modello interpretativo di azione sul territorio, attraverso il linguaggio musicale e non solo, capace di raccogliere e intercettare gli elementi creativi e di prospettiva che la musica – in particolari circostanze – può offrire al territorio, attivando un processo di risignificazione e di valorizzazione del luogo.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

AMATO F., *La marginalità in questione. Una riflessione dalla prospettiva della geografia urbana e sociale*, in «Bollettino della Società Geografica Italiana», 2014, pp. 17-29.

BONAVERO P., *L'approccio transcalare come prospettiva di analisi. Il contributo della geografia alla ricerca economica e sociale*, in «Quaderni dell'Istituto di Studi su Popolazione e Territorio. Serie Territorio», ottobre 2005, 1.

DEMATTEIS G., *Retibus regiones regere*, in «Geotema», 1997, 9, pp. 37-43.

DEMATTEIS G., *Luoghi vissuti, luoghi inventati: la diversità geografico-culturale come risorsa rinnovabile*, in M. BERTONCIN e A. PASE (a cura di), *«Pre-visioni di territorio». Atti del Convegno di Studio Internazionale (Rovigo, 14-15 giugno 2007)*, Milano, F. Angeli, 2008, pp. 54-70.

DEMATTEIS G. e F. GOVERNA (a cura di), *Territorialità, sviluppo locale, sostenibilità: il modello SLoT*, Milano, F. Angeli, 2005.

DUMONT I. e M. TABUSI, *Verso una geografia sociale «aumentata»? Riflessioni liminari*, in C. CERRETI, I. DUMONT e M. TABUSI (a cura di), *Geografia sociale e democrazia*, Roma, Aracne, 2012, pp. 9-23.

FIORANI E., *Il mondo senza qualità. Per una geo-filosofia dell'oggi*, Milano, Lupetti, 1995.

MASSEY D. e P. JESS, *Luoghi, culture e globalizzazione*, Torino, UTET, 2006.

MONTANARI C., *Il campanile e lo spettacolo*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2011.

SANTANGELO M., *Transcalarità e multiscalarità dello sviluppo locale*, in DEMATTEIS e GOVERNA (2005), pp. 68-85.

TUAN Y.F., *Landscapes of Fear*, Oxford, Blackwell, 1980.

TURCO A., *Configurazioni della territorialità*, Milano, F. Angeli, 2010.

TURRI E., *Il paesaggio e il silenzio*, Venezia, Marsilio, 2010.

WEIL S., *La prima radice. Preludio a una dichiarazione dei doveri verso l'essere umano*, Milano, SE, 1990.

Abstract

This paper considers the relationship between the making of a cultural space and the language of music as a possible means to develop the representation and knowledge of the area. The geographic study area concerns the Natisone Valleys on the northeast border of Italy, Province of Udine, and in particular the alpine village of Topolò. The «Stazione di Topolò» is a cultural and musical event that has taken place in the village for over twenty years. The music and performances produced here have offered a reevaluation of the area through a model of cross-cultural relationships between the locals and outsiders. The community of the «station» is not just affecting the area's spatial topology, but also the sound of the place. The musicians of the «station» capture its essence, past and present, establishing an active sound relationship with the place to grasp the different resonances. Experimentation and music have been among the main tools to generate and strengthen the empathy between the artists, visitors and the place itself. The village has seen changes in the flow of relationships and has become a center of production and dissemination of music: from the reproduction of natural sounds – the water of the streams, the sounds of the forest – to the birth of new musical experiences, such as the Topolovska Minimalna Orkestra, Les Tambours di Topolò, and the live streamed concert «To Be Continued», which involves more than thirty artists from different continents. This development has happened through a «re-habitation» of the village, in participatory form, transforming spaces considered marginal into public venues for music.

La musica come geografia: suoni, luoghi, territori
E. dell'Agnese, M. Tabusi (a cura di), 2016, SGI, pp. 339-356

ANNALINDA PASQUALI

LA VALORIZZAZIONE DELLE RASSEGNE E DEI FESTIVAL MUSICALI DELLE MARCHE E GLI EFFETTI SOCIO-ECONOMICI SUL TERRITORIO

IL CASO DEL MONSANO FOLK FESTIVAL

La musica nelle Marche ha appuntamenti prestigiosi e consolidati; spiccano su tutti per notorietà il *Rossini Opera Festival* di Pesaro, giunto nel 2016 alla XXXVII edizione, e il *Macerata Opera Festival*, dell'omonima città, alla LII edizione. Ci sono altre longeve rassegne di diversi generi, radicate in tutte le province della regione, come ad esempio il *Festival Urbino Musica Antica*, alla XLVIII edizione; il *Corinaldo Jazz Festival* con le sue diciotto edizioni, il *Monsano Folk Festival* al XXXI appuntamento, *Musicultura* che compie ventisei anni.

Sono oltre quaranta le manifestazioni musicali presentate e promosse dal portale degli eventi turistici della regione ([1]): rassegne comunali, provinciali o interprovinciali; numerosi anche gli appuntamenti unici. Si tratta prevalentemente d'iniziative di musica classica e antica, seguono quelle jazzistiche e organistiche. La maggior parte dell'offerta promuove e divulga la ricchezza

(1) Il portale turistico delle Marche, *http://eventi.turismo.marche.it/*, intercetta gli eventi nel *web* e li divulga per promuovere l'immagine della regione e per rendere note le iniziative organizzate su tutto il territorio. Vi è anche il Sistema informativo regionale della cultura, normato all'articolo 20 della lr 4 del 9 febbraio 2010, articolato per ambiti tematici, che ha lo scopo di fornire «una conoscenza complessiva e aggiornata degli aspetti patrimoniali, gestionali e dei servizi resi all'Utenza», rilevando e utilizzando dati, valorizzando «le risorse conoscitive già presenti sul territorio, favorendo forme di collaborazione, di reciproca informazione con lo Stato, con gli enti locali, con le Università e con le Istituzioni di cultura e di ricerca, con i soggetti privati interessati». Tuttavia, molti organizzatori di rassegne, di festival o di singoli appuntamenti musicali non comunicano ai portali istituzionali regionali l'evento. I portali stessi, pertanto, non descrivono l'offerta musicale completa della regione, né consentono la conoscenza puntuale di tutte le iniziative ai funzionari e agli amministratori, utile per la programmazione culturale regionale e l'assegnazione delle risorse.

Licenza Creative Commons:
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

straordinaria del patrimonio musicale italiano ed europeo, ma pochissimi festival sono noti in tutta la regione o oltre i suoi confini. Molte le rassegne jazzistiche, ben otto, presenti in tutte le province, anche in città contigue, ma con organizzazioni differenti, come il caso della provincia di Fermo, dove si svolgono il *Sant'Elpidio Jazz-Jazz di Marca* dell'omonima città e *Tam-Tutta un'altra musica* – un circuito che porta jazzisti nelle città confinanti; nel caso della provincia di Ancona, ad Arcevia, Corinaldo e Jesi i festival jazzistici delle tre città, a pochi chilometri l'una dall'altra, si svolgono tutti tra fine luglio e metà agosto.

In sintesi, nelle Marche vi è un elevato numero di festival e proposte musicali, che dimostrano il policentrismo culturale e il ricco tessuto sociale e culturale esistente; vi sono importanti investimenti privati e pubblici, ma non vi è un riconosciuto primato nell'ambito musicale nazionale o il sicuro accesso a ciascuna proposta musicale da parte del vasto pubblico ([2]).

Causa della scarsa risonanza dei festival locali, pur di elevatissima qualità, sono l'assenza di una *governance* culturale locale e la mancanza di processi sinergici sia tra l'associazionismo culturale sia tra gli Enti locali. Finora sono prevalse le iniziative localistiche che hanno portato alla ripetizione dei medesimi generi musicali in territori contermini; non si sono ancora costruite reti associative legate alla produzione di eventi o all'offerta musicale locale, né imprese che producono un'offerta integrata, come per i musei o come sta avvenendo per i teatri, per i quali le pubbliche amministrazioni hanno costruito reti intercomunali o provinciali. Inoltre, molti festival sono organizzati da volontari, competenti, appassionati del genere o essi stessi musicisti che, però, non sono professionisti della cultura, non sono dediti a tempo pieno alla produzione culturale per il pubblico, non conoscono i propri *stakeholders*; non investono nel *marketing*, non hanno un'esatta cognizione del pubblico potenziale e sono in competizione tra loro. Si aggiungono ulteriori e diversi motivi per i quali non esiste un «sistema» o un Distretto musicale regionale: i concerti per la loro riproducibilità non sono considerati ancora alla pari dei beni materiali permanenti; l'educazione musicale rientra nella formazione autodidatta degli individui, essendo pressoché assente nei curricoli scolastici, tranne che nella scuola secondaria di primo grado a indirizzo musicale. Nelle Marche ci sono solo due licei musicali (Ancona e Pesaro) e pur con due conservatori (Pesaro e Fermo), non esistono figure di sistema nell'organizzazione della fruizione della musica.

(2) Fa eccezione il ROF, *Rossini Opera Festival*, che attrae ogni anno un pubblico di appassionati proveniente da ogni parte del mondo.

Il policentrismo dell'offerta musicale delle Marche tra animazione temporanea e strategia intellettuale

L'offerta musicale marchigiana si tiene in luoghi suggestivi. Tutti i direttori artistici dei festival sono molto attenti alla qualità ambientale e al fascino che il luogo produce: la preferenza ricade sulle piazze storiche, sui chiostri, sulle dimore gentilizie, sulle antiche chiese, sugli scenari paesaggistici incantevoli e sugli storici teatri regionali. Alcune *locations* sono appositamente aperte al pubblico per l'esibizione musicale, accrescendo l'esperienza dei destinatari e testimoniando la ricchezza dei beni culturali regionali, nonché l'importanza del connubio tra le arti. In questo modo gli spazi utilizzati sono arricchiti dalla qualità della manifestazione, aggiungono valore all'esperienza dell'ascolto e la musica promuove e accresce le funzioni dello spazio. Ad esempio, il festival di musica da camera *Armonie della sera*, giunto alla XII edizione, organizzato dall'associazione Marche Musica, nel suo materiale promozionale specifica: «La Grande Musica nei luoghi più suggestivi delle Marche», attribuendo proprio un valore aggiunto al luogo dove si tiene ogni singolo concerto.

Scorrendo il ricco elenco di proposte presente sul portale regionale del turismo, oltre ai luoghi delle esecuzioni spicca il genere musicale promosso. Per la programmazione ci si rivolge quasi esclusivamente al passato, alla tradizione classica e popolare nazionale o internazionale e al *revival* (3). Si distinguono i *Nuovi spazi musicali*, festival di Ascoli Piceno, dedicato alla musica del Novecento; il *Monsano Folk Festival*, sulla canzone popolare originale della Vallesina e di *revival*; *Musicultura*, che si prefigge di valorizzare i nuovi talenti e il *Montelago Celtic Festival* dedicato alla musica celtica.

Se da un lato è ammirevole la continuità dei più longevi festival di musica antica o classica delle Marche, dall'altra, però, questa non ha creato un'identificazione della regione con un riconoscibile prodotto musicale – com'è avvenuto, invece, per la Puglia con la taranta. I cittadini stessi non sono a

(3) Nelle Marche la musica di *revival* ha eccellenti esempi: *Ragionar cantando canzoni e canzonette*, rassegna sulla musica dal dopoguerra agli anni Sessanta del Novecento; *Lavorar cantando canzoni e canzonette*, sulla storia del movimento operaio; *Un soldino per il jukebox*, la musica delle estati italiane degli anni Sessanta; *La storia cantata*, che attinge alla musica degli anni Cinquanta e Sessanta. Tutti gli spettacoli sono nati da *Musicultura*, ideati e diretti da Piero Cesanelli e sono itineranti. A Senigallia si tiene il *Summer Jamboree*, festival internazionale giunto alla XVIII edizione, dedicato alla musica e alla cultura dell'America anni Quaranta e Cinquanta, allo *swing* e al *rock & roll*. A seguito del suo successo molti comuni marchigiani hanno finanziato serate a tema, soprattutto durante la stagione estiva, per intrattenere i turisti.

conoscenza della ricchezza dell'offerta, né il finanziamento pubblico ha innescato gli auspicabili benefici sull'economia locale. La maggior parte delle rassegne crea animazione commerciale temporanea, circoscritta alla serata musicale. Invece, diventa più che mai importante un impegno politico forte e una salda regia regionale per individuare strumenti valutativi efficienti e uniformi sulla qualità e sul gradimento dei festival e per l'assegnazione dei finanziamenti pubblici. Occorre saper valutare la crescita culturale dell'utenza, l'impatto economico e occupazionale prodotto e il piano di comunicazione dell'evento. Una comunicazione debole e poco incisiva vanifica parte dell'investimento.

La cultura è parte del settore produttivo ed economico ed è necessario che generi non solo benessere per chi la fruisce, ma per tutta la collettività. Il benessere individuale tratto dalla partecipazione a uno spettacolo musicale non può sempre essere fine a sé stesso. Nelle manifestazioni longeve e articolate si devono anche promuovere l'occupazione, l'immagine cittadina e territoriale, attivare i consumi e il turismo culturale. Inoltre, quando si parla di finanziamento pubblico occorre superare l'idea che un ente debba solo erogare risorse: deve condividere con gli organizzatori il *marketing* e avere un rapporto sull'attività finanziata, non solo riguardo al bilancio, ma sul grado d'interesse che la rassegna ha suscitato. Garantire il finanziamento a un'attività culturale non è sempre indice della sua crescita, né garanzia dell'ampliamento delle basi culturali di una comunità.

Inoltre, il pubblico delle rassegne musicali marchigiane risiede nella provincia dove si svolge la *performance* o in quella vicina; la rete è data dal numero di spettacoli proposti in più città e non da una strategia intellettuale condivisa a livello territoriale o regionale. I benefici dell'organizzazione li hanno gli impresari o le associazioni che organizzano l'evento e parte del pubblico raggiunta dalla comunicazione. Non risultano collaborazioni tra gli addetti ai lavori, né la sottoscrizione di contratti di rete tra gli organizzatori di rassegne del medesimo genere musicale. Nelle Marche è presente un unico circuito musicale regionale, *Marche Jazz Network*. Manca anche il censimento puntuale di tutti gli spettacoli musicali e della «domanda», non si ha l'identità precisa del pubblico. Invece, conoscere i gusti e i comportamenti dell'utente è necessario per fare valutazioni sul reale impatto che gli spettacoli musicali hanno nel favorire l'economia locale, per aumentare il fabbisogno di ascolto di musica dal vivo, per costruire il pubblico del futuro e, soprattutto, per arricchire la conoscenza e i gusti musicali degli uditori. Attualmente, nonostante la ricchezza quantitativa e qualitativa dei festival marchigiani, poco resta all'economia locale in termini di occupazione e di circolazione di denaro.

Investimenti pubblici e offerta musicale

Alcune rassegne musicali ricevono sovvenzioni da più enti: FUS (Fondo Unico per lo Spettacolo), Regione, Comuni, con una sovrapposizione di competenze e finanziamenti a tutti i livelli istituzionali, cui si aggiungono i finanziamenti privati sotto forma di sponsorizzazione. Lo stanziamento di denaro pubblico degli enti trova giustificazione nell'opinione che la musica sia un bene comune meritorio e utile, che debba essere accessibile e conosciuto da tutti; parimenti si può dire degli spazi con valenza storica o paesaggistica dove la musica si divulga. Occorre, tuttavia, allargare l'orizzonte del concetto di «utilità» dell'offerta musicale, perché l'erogazione diretta di denaro pubblico a un'iniziativa deve essere considerata un investimento a medio-lungo termine con risultati concreti nella divulgazione delle conoscenze musicali, nella creazione del pubblico del futuro e nella comunicazione degli eventi. Per ottenere tutto questo si deve analizzare il fabbisogno culturale locale fino a creare il contesto che ospiterà i concerti, magari precedendo l'evento con incontri per la formazione all'ascolto, per educare al consumo del genere musicale proposto; familiarizzando l'individuo allo spettacolo; dotando di servizi integrativi gli spazi dell'esibizione (ristorazione, *babysitting* ecc.); qualificando i luoghi e, soprattutto, favorendo la creazione di imprese culturali. Diversamente, si resta nel puro evento di consumo, senza il valore collettivo del finanziamento pubblico e senza l'efficacia di quello privato.

Per mettere in circolo le energie creative locali e le risorse economiche pubbliche e private, molte regioni italiane hanno attivato gli «osservatori culturali». Nelle Marche la legge 4 del 9 febbraio 2010, con l'articolo 9, istituisce l'Osservatorio Regionale per la Cultura, che ha lo scopo di «valutare gli effetti delle politiche culturali con particolare attenzione a documentarne l'impatto economico e occupazionale», «monitorare la spesa destinata alla cultura dei soggetti pubblici e privati», «svolgere rilevazioni, ricerche e analisi di settore», «collaborare alla formazione del piano regionale e alla programmazione delle attività della Regione». L'Osservatorio Regionale della Cultura, però, attualmente non è attivo, a differenza di quello sul turismo: basterebbe che le due funzioni si accorpassero, pensando al binomio turismo-cultura, già da tempo promosso dai governi succedutisi alla guida della Regione Marche.

Il Distretto Culturale, sempre introdotto nel 2010 con la stessa legge 4/2010, è stato istituito col fine di valorizzare il patrimonio culturale, materiale e immateriale, «promuovere le forme di aggregazione anche tra soggetti diversi», mettere in risalto la ricchezza dell'offerta culturale dei territori e il fer-

mento che ha sempre caratterizzato e caratterizza le Marche. Con deliberazione della Giunta regionale (1753 del 17 dicembre 2012) è stato istituito anche il Distretto Culturale Evoluto delle Marche come azione strategica per la programmazione regionale. «Il Distretto culturale evoluto si basa sull'assunto che il patrimonio culturale, le attività culturali, gli istituti e gli enti culturali e di formazione, sono laboratori d'innovazione capaci di generare imprenditorialità culturale e creativa e che i prodotti e i servizi da loro ideati possono rappresentare un vantaggio competitivo anche dei settori produttivi tradizionali del territorio» ([4]). L'efficacia della norma del 2010, a sei anni di distanza, e della sua evoluzione del 2012, è tuttavia ancora modesta per una serie di motivi, tra i quali il carattere volontario dell'adesione al Distretto Culturale, la variabilità delle risorse destinate alla cultura e la scarsa collaborazione delle amministrazioni. Invece, per gli enti locali diventa indispensabile «fare rete» per garantire servizi culturali ai cittadini, perché «la cultura può essere considerata un bene capitale che genera servizi. È possibile farlo rientrare anche nel campo del *welfare*» (Trupiano, 2015, p. 7), benché tra i funzionari amministrativi dei comuni l'offerta culturale in genere sia considerata discrezionale.

Sussidiarietà ed economia circolare: uno stile e una proposta sostenibili applicate alla cultura musicale

Un ruolo importante nella programmazione dell'offerta musicale lo ha l'associazionismo, perciò si può dire che la sussidiarietà è alla base della diffusione e dello sviluppo della cultura musicale delle Marche.

Facendo riferimento sia al pensiero sistemico sia al nuovo orientamento europeo in materia di economia sostenibile, cioè l'economia circolare, si possono trasferire entrambi i principi al «prodotto» festival, valorizzando l'associazionismo culturale che organizza numerose rassegne. L'offerta musicale è infatti inclusa in un sistema dove, dalla progettazione all'esecuzione, si trasforma l'idea-festival in risorsa rinnovabile per mezzo del gradimento del pubblico e del sostegno dei finanziatori pubblici e privati. I modelli volontaristico ed economico circolare prevedono un grande passaggio di informazioni tra i diversi soggetti coinvolti, perché si richiede una conduzione collaborativa, che riguarda non solo la proposta musicale, ma anche la sua fun-

(4) Comunicato stampa della Regione Marche del 17 gennaio 2013 (*http://www.regione.marche.it/Home/Comunicazione/ComunicatiStampa/Comunicato.aspx?IdNews=22815*).

zione e il suo scopo. Per diventare un modello delle associazioni o delle imprese culturali, l'economia circolare deve garantire ai diversi soggetti economici una redditività conveniente, soddisfacendo le esigenze culturali e sociali della popolazione e rispondendo a quelle degli enti. La comprensione del sistema dell'offerta musicale regionale è cruciale per definirne e pianificarne le correzioni. Se manca una cabina di regia o sono male interpretate le tendenze, i flussi, le funzioni e il gradimento dell'offerta, i sistemi socio-culturali ed economici rimangono statici o, nei casi più gravi, potrebbero perdere pubblico. Per evitare errori nella programmazione musicale e, conseguentemente, negli investimenti, è necessario che tutti gli organizzatori s'impegnino a comprendere il sistema di micro- e macroeconomia potenziale dei festival, per favorire la circolazione di denaro verso il bene musicale e investire nei servizi a vantaggio dell'utenza e dell'economia.

I festival sono il bene, il prodotto; gli organizzatori la risorsa. Come nei sistemi di economia produttiva, anche nell'offerta musicale è necessario che si mantenga la durevolezza e le risorse restino all'interno delle comunità, perché possano essere riutilizzate più volte creando nuova offerta e valore. Tuttavia, per passare a un'economia circolare, occorre apportare cambiamenti nell'insieme delle catene di valore, dalla progettazione alla promozione della rassegna, al pubblico.

L'adozione di modelli organizzativi improntati all'economia circolare fa intravedere un domani redditizio per l'economia locale, che potrà adeguatamente far fronte alle sfide future, diversamente da quanto è avvenuto finora.

Il Monsano Folk Festival. Rassegna internazionale e itinerante di musica popolare e di revival

Il *Monsano Folk Festival*, uno dei più longevi festival musicali italiani, nasce trentuno anni fa nell'omonima città e ha, fin da subito, una forte specializzazione territoriale, con evidenti connessioni geo-culturali tra musica, testi, luoghi, attività economiche e spiritualità. Ideatore e direttore artistico della rassegna è Gastone Pietrucci, interprete, ricercatore e studioso di letteratura popolare che, dagli anni Settanta del secolo scorso, ha messo insieme un cospicuo patrimonio di canti popolari.

Il festival nasce nei luoghi della ricerca testuale e sonora di Pietrucci, evocati nei canti popolari della Vallesina: Jesi, Monsano, Monte San Vito, Morro d'Alba, Serra de' Conti, Montecarotto, San Marcello, per citarne alcuni: piccole municipalità murate, agricole e artigianali – eccezion fatta per Jesi,

città industriale che supera i 40.000 abitanti. In questi luoghi e nelle loro campagne, la ricerca sul campo attraverso l'intervista, la registrazione dal vivo dei canti di uomini e donne oggi scomparsi, ha consentito di salvare una civiltà contadina dall'oblio attraverso le parole e la musica, offrendo strumenti di conoscenza del contesto geografico e antropologico. Quanto Pier Paolo Pasolini dichiara sulla cancellazione di una cultura millenaria e internazionale (Pasolini, 2006) sarà in parte scongiurato nella Vallesina e nelle Marche in generale, dove le piccole patrie rustiche, la civiltà degli aratri e delle pievi sarà mantenuta grazie alla ricerca di lungimiranti umanisti, economisti e storici, portata avanti negli atenei e in altri istituti di ricerca.

Il *Monsano Folk Festival* oggi coinvolge, variabilmente, numerosi comuni di tre province (Ancona, Pesaro-Urbino e Macerata), ospita artisti di fama nazionale e gruppi che interpretano e promuovono il canto popolare regionale, documentando e valorizzando i canti del passato ed esplorando la produzione poetica presente. La Macina, gruppo musicale, fondato anch'esso da Pietrucci, si distingue nell'attività legata alla scoperta e alla divulgazione degli archetipi etnomusicali, condotta nelle Marche e all'estero presso le comunità dei migranti in Canada e in Argentina e ha avviato la ricerca sulla poesia moderna, in particolare sui testi dello scomparso Franco Scataglini, con una collaborazione attiva dal 1999 col poeta Francesco Scarabicchi.

Le risorse economiche e territoriali della Vallesina

Il *Monsano Folk Festival* finora non è stato finanziato né dal FUS né dalla Regione Marche, che lo ritiene bene storico-archivistico. Il festival viene sostenuto soltanto dai comuni della rete e il contributo maggiore lo eroga il Comune capofila, Monsano, che per l'edizione 2016 ha compartecipato con 4.000 euro. Le città della rete, costruita dal direttore artistico del festival, sono variabili di anno in anno; nell'ultima edizione del 2016 sono state quattordici, di cui undici in provincia di Ancona e altre tre rispettivamente nelle province di Macerata e Pesaro-Urbino. Le amministrazioni mettono a disposizione dai 500 ai 1.000 euro. Tutto il festival ha un costo di circa 10.000 euro. Con queste risorse è ovvio che gli investimenti siano destinati agli ospiti e alle spese vive per la logistica anziché alla promozione su ampia scala. Il *Monsano Folk Festival*, il cui valore geo-culturale non ha ancora trovato il giusto riconoscimento regionale, ha un pubblico stabile di appassionati, di cui si è abbassata l'età grazie all'attività formativa dell'instancabile Pietrucci nelle scuole. A Monsano e nelle tappe del suo festival, Pietrucci applica, in-

consapevolmente, la sussidiarietà e una parziale economia circolare, dove è assente, però, il capitale da reinvestire, per ampliare il pubblico e promuovere la rassegna oltre gli attuali confini. Pietrucci, in piena libertà programmatica, porta avanti una ricerca-azione e un intrattenimento che diventano bene comune dei territori. Il festival, tuttavia, pur essendo un importante contenitore e laboratorio culturale, non è in grado, da solo, di perseguire obiettivi plurimi: incrementare il pubblico, divulgare su ampia scala la musica popolare, promuoversi oltre i confini della rete o diventare un volano dello sviluppo turistico-economico locale.

Il recupero della memoria e della cultura popolare marchigiana, la proposta del pensiero poetante odierno, espressi attraverso il *Monsano Folk Festival*, non hanno attratto, finora, investitori né hanno ottenuto finanziamenti pubblici per lo spettacolo dal vivo. Sicuramente i confini geografici del *Monsano* si sono allargati in termini di notorietà tra i cultori del genere, grazie alla partecipazione al festival di interpreti e gruppi musicali quali Rossana Casale, Marco Poeta, Davide Riondino, Gang, la scomparsa attrice Valeria Moriconi e tanti altri o alla partecipazione di Pietrucci al Festival Tenco. L'ampliamento dei confini del genere *folk*, verso cui sta virando La Macina, potrebbe essere un modo per dare nuova linfa al festival, che di per sé costituisce una potenziale risorsa economica per il territorio della Vallesina.

Per giungere a ipotizzare un modello di sviluppo turistico e ricettivo sostenibile basato sul *Monsano Folk Festival* e rispettoso delle reali inclinazioni e potenzialità della Vallesina e, più in generale, delle Marche, occorre necessariamente valorizzare le caratteristiche del territorio, la ricerca, la cultura, i talenti locali. Monsano è «Città dell'olio» e fa parte di reti come «Comuni virtuosi» e «Reti dei comuni solidali». Jesi, la città più grande della Vallesina, tappa del festival, fa parte delle reti «Città del Bio» e «Città strategiche». Queste adesioni testimoniano la qualità della vita, dell'agricoltura e del paesaggio: tre elementi di forte valenza turistica. Eppure, il connubio musica-territorio ancora non è stato promosso, né le città della Vallesina sono pronte ad accogliere turisti, perché mancano strutture ricettive e un sistema di promozione e d'accoglienza.

I canti della Vallesina e la loro rappresentazione geo-culturale

L'analisi contenutistica della canzone popolare della Vallesina e di altre aree geografiche delle Marche consente di scoprire i valori appartenenti al gruppo sociale che l'ha prodotta e tramandata. Infatti, «la musica non può

essere separata dal suo contesto: in altre parole è dal suo contesto che prende le mosse il processo di concettualizzazione relativo alla musica» (Merriam, 1983, p. 218). I «canti di lavoro» regionali, ad esempio, sono la testimonianza di un uso specifico della musica e sono parte integrante dell'attività: essi appartengono alle pratiche dell'aratura, della mietitura, della potatura, della raccolta e della semina ([5]). La loro composizione e il loro tramandarsi con costanza attraverso il tempo dimostrano che sono il prodotto cosciente di un autore o di un gruppo di individui, che ne riconoscono il significato e, al contempo, indicano la persistenza di pratiche e di attività economiche. I canti «alla metidora», ad esempio, sono interpretati con l'imitazione del gesto di lavoro: «infatti cantava curvo, immaginando di tagliare ancora il grano, e tra una ripresa e l'altra del canto, faceva una lunga pausa, che serviva durante quel lavoro a riprendere fiato; perché cantare sotto il sole, e nello stesso tempo cantare curvi, non era un'impresa facile» (Pietrucci, 1985, p. 22). Attraverso i canti delle «filandare» jesine, invece, si ricostruisce l'andamento produttivo della filanda e il ruolo delle lavoratrici: la «giratora», la sorvegliante; la «provinatora», l'operaia specializzata che verificava la qualità del lavoro delle operaie; la «piegatora», l'operaia che si occupava di fare le matasse, realizzando mazzetti di filo e piegandoli (*ibidem*, pp. 276-277). A Jesi, la città più grande della Vallesina, con la sua storica produzione di filati e tessuti, già importante centro artigianale nei secoli XIX e XX, che ha fondato il suo sviluppo economico sul lavoro delle «filandare», le donne entravano bambine nella filanda e vi crescevano raccontandosi storie e aneddoti attraverso il canto, perché durante il lavoro si manteneva la produttività senza parlare. E ciò che intuitivamente avevano compreso le filandare, i mezzadri, i barcheroli, i marinai e i padroni dei secoli scorsi è stato poi dimostrato dal Diserens che dichiara: «la musica tende a ridurre la fatica e di conseguenza fa aumentare la capacità di sopportazione fisica» (Merriam, 1983, p. 123).

I canti popolari della Vallesina, del Maceratese e dell'Alto Piceno sono adeguati a tutte le stagioni della vita e le accompagnano: fanno riferimento alla cultura materiale, all'uomo e al suo rapporto con l'universo, all'organizzazione sociale; conservano e recuperano il passare delle stagioni, le parole, i suoni e le immagini delle «semplici e arcaiche occasioni della vita, l'amore, la morte, la fatica del lavoro, il pensiero e la preghiera, la gioia del corpo»

(5) Si riportano due esempi: per la mietitura si legga «Alzadeve Francì chejimo a mmede/a llu grà fatto l'uncì Francì 'n se vede» (Pietrucci, 1985, Canto n. 223); per la raccolta della frutta «Lo bbenedisco lo fiore di mela/guarda quante ce n'è su quella rama» (*ibidem*, Canto n. 217).

(Raffaeli e Scarabicchi, 2008, p. 9), mantenendo in vita una civiltà rurale e artigianale che altrimenti sarebbe scomparsa. I testi, semplici, spesso iterativi ed enumerativi, esprimono la coralità del sentire, hanno molteplici funzioni e per ciascuna situazione della vita vi è un canto specifico. I canti, infatti, esprimono idee ([6]), liberano emozioni, come la semplice gioia del cantare, di cui si hanno molteplici esempi con gli stornelli, interpretati sul ritmo del saltarello o quelli licenziosi ([7]); altri canti contribuiscono al conformismo e al rispetto delle norme sociali, pur se con alcune eccezioni, come nel caso di *Catarinella ero Catarinella so'* (Pietrucci, 1985, Canto n. 308, p. 214), canzone femminista *ante litteram*, dove si supera lo stereotipo della donna subalterna all'uomo che afferma sé stessa ([8]), tipica della società arcaica, patriarcale e prevalentemente maschilista.

L'aspetto sacro con le credenze, le suppliche, le preghiere, tra cui la rievocazione della morte di Cristo e l'esaltazione della Pasqua, si palesa nei canti *La Passione*, *El venerdì ssanto*, *Piange piange Maria povera donna*, dinanzi alla crocefissione del figlio, che echeggia la nota lauda di Jacopone da Todi, *Donna de Paradiso*; oppure con la *Pasquella*, canto rituale di questua del nuovo anno e dell'Epifania; nello *Scacciamarzo*, unico canto rituale infantile di questua marchigiano, eseguito da gruppi di bambini per annunciare l'arrivo della

(6) Vi sono canti di denuncia sociale e politici; tra questi ultimi si veda «Repubblicani pronti / doma' faremo i conti / con Morea e con Pacciardi / con Mazzini e Garibaldi / noi vojamo trionfà / trallallallarà» (Pietrucci, 1985, Canto n. 342); oppure si legga *Il lamento del contadino*, dove c'è un ricco elenco di varia umanità, di cui si riportano alcune strofe: «Le povere contadine / porta a vvende le galline / e compra le saracche / le più bbelle pel priore / del padrone o del fattore / oppure della fattoressa / per i contadini l'erba lessa // Dopo aver tanto lavorado / il grano e dello riso riscattado / fatti i conti finalmente / non gli resta un accidente / il primo è sempre il padrone / vuole la metà della sua porzione / se gli resta o miei auditori / glielo manda gli sfruttatori // Fra Procopio e fra Gordonio / vole 'gra pe' san Francesco // Poi viene 'l cappuccino l'agostiniano / il passionista 'l domenicano / vi seccasse tutti i conventi / che non sono mai contenti // Poi vie' le monniche / bianche e turchine / di sant'Agata e l'orsoline / di santa Chiara e santa Lucia / grano e ssoldi mi portano via // Poi viene un omo o una donna / con qualche ssanto o qualché madonna / co na piccola medaglina/mi porta via l-l'ovi e ffarina // Poi viene il sagrestano / 'l beccamorto il curado / che glie fa 'l passaporto // 'l postino 'l medigo / 'l zenzale la levatrice lo speziale // Poi vie' il salsamentario / quello si chiama lo temerario / d'ingannar vi secca tutto l'anno / poi voglion soldi 'l maiale 'l grano» (*ibidem*, Canto n. 321).

(7) Ci sono stornelli nei quali si manifesta la gioia per il canto e altri nei quali si allude alle gioie del sesso come in *E lla prima notte*: «E lla prima notte ch'io dormì con donna / credevo di morir da' la paura […] / quantu sse dorme bè' con donna nuda […] / verù lla mezzanotte mi svegliai / ma 'nvece de morì me rallegrai» (*ibidem*, Canto n. 160).

(8) «Oh che bbella Catarinella / ce ll'avede due belli piedi / piedi piedini e piedi nasò / Caterinella ero e Caterinella so'»: è la prima strofa del canto che prende il titolo dall'espressione conclusiva, iterativa; in questo testo Caterinella viene dileggiata dall'ex fidanzato, ma la giovane afferma con forza il voler rimanere sé stessa e sulle proprie posizioni, ripetendo sempre in chiusura di strofa «Caterinella ero e Caterinella so'».

Fig. 1 – *La distribuzione delle rassegne dei canti stagionali popolari della Vallesina ideate da Pietrucci*

primavera; oppure col *Cantamaggio*, anch'esso canto gioioso di questua (9). Tutti i canti rituali sono legati a uno specifico uso temporale, che non poteva essere separato dal contesto di rappresentazione: quello religioso e agricolo e dei piccoli borghi rurali, dove l'agricoltura non era solo fatica, ma era una forma di celebrazione del creato e i suoi frutti erano espressione della volontà divina, con la quale l'uomo doveva mantenere un contatto. Ecco dunque il canto con funzione religiosa e di supplica per attività che richiedono anche l'intervento di Dio, oltre che alla fatica dell'uomo. La questua di porta in porta, tanto in campagna quanto in paese, esprimeva la solidarietà, la condivisione, la cultura del dono e si rifaceva, in qualche modo, ai principi pagani e cristiani della tradizione dell'ospitalità dovuta a chi ne facesse richiesta (10).

E poiché «I luoghi e il loro ambiente fisico contribuiscono anche a forgiare certi tipi di musicalità» (Botta, 2006, p. 59), nei canti popolari marchigiani

(9) I tradizionali canti di questua *La Passione*, *La Pasquella*, *Lo Scacciamarzo*, *Il Cantamaggio* sono diventati affermate rassegne musicali, ideate da Gastone Pietrucci che dagli anni Settanta si tengono lungo la Vallesina e, per il successo ottenuto, sono state imitate in altre province delle Marche.

(10) Tra i testi citati si trascrivono alcune strofe del *Cantamaggio* dove compaiono le lodi alla primavera e al mese di maggio per i fiori e i frutti: «maggio che ci porta fiori e frutti / noi li 'rcojemo dopo fatti» (vv. 3-4); «La primavera ci convien a lodare / E maggio che cci fa tanti favori» (vv. 9-10); «Tu senti l'aria come l'è costante / l'uccelli vola tutti allegramente» (vv. 13-14). Vengono espressi anche il dualismo sociale: «Di maggio si rallegra lli padroni / vanno lli casa de' li contadini» (vv. 17-18); la figura della padrona di casa denominata sia «capoccia» sia col diminutivo e vezzeggiativo «vergaretta». La conclusione del *Cantamaggio* è la «richiesta», ovvero la questua: «O vergaretta se avete sentido / portadece giù 'l'oa ch'emo finido […] O vergaretta se avete capido / portadece da be' ch'emo finido».

c'è la traccia sonora delle attività economiche della vita rurale. Esiste, infatti, la tendenza ad associare i suoni musicali con situazioni oggettive. Avviene, cioè, una sinestesia, ovvero un'associazione per analogia in cui un'esperienza sensoriale ne suggerisce un'altra (Merriam, 1983, p. 105). Ad esempio, nel *Canto per l'uccisione del maiale* «L'intercalare, *tiuri, tiuri, tiuri*, non è altro che l'imitazione dello scorrere delle corde, della loro frizione sul maiale che sta per essere scannato e delle sue strida» (Pietrucci, 1985, p. 76). Evidenti, inoltre, sono le indicazioni dell'ambiente socio-economico, fisico, a misura d'uomo, come la casa, il campo, la bottega, la piazza, la chiesa. Allo stesso modo sono utilizzati strumenti musicali tipici, prodotti in loco, quali l'organetto, la fisarmonica, il cembalo, il tamburello e la sgràciola ([11]).

Musicultura, Marche Jazz Network, TAM-Tutta un'altra musica, esempi di festival itineranti nelle Marche

Differente è la collocazione geo-musicale dei festival itineranti di *Musicultura*, di *Marche Jazz Network* e di *TAM-Tutta un'altra musica*, che prendono spunto da sonorità della tradizione musicale popolare come la canzone italiana e il *jazz*. Questi sono sostenuti dagli enti pubblici e sono più attrezzati dal punto di vista organizzativo e finanziario, producendo reddito e occupazione. Ad esempio, *Musicultura* e *Marche Jazz Network* sono considerati entrambi «Soggetto di primario interesse regionale» dalla legge regionale 11/2009. Inoltre ricevono finanziamenti dal MIBACT, rientrando nel FUS (Fondo Unico per lo Spettacolo, legge 163 del 30 aprile 1985).

Musicultura, assieme al *Rossini Opera Festival* e al *Macerata Opera Festival*, è uno dei pochi appuntamenti radiofonico-televisivi del panorama musicale marchigiano (Radio1 Rai, Rai 2, Rai 3, Rai 5) ed è oggi indicato e sentito come sinonimo di cultura, oltre che di spettacolo. Lo scopo dell'omonima associazione è stato raggiunto; nel suo manifesto programmatico si legge: «abbattere i tradizionali steccati tra cultura e spettacolo, tra arte e intrattenimento, tra alta cultura e cultura di massa». Solo *Marche Jazz Network* si è affermata come prodotto internazionale, rinominata *Europa Jazz Network* (EJN), gestita dalla Eventi s.c.r.l., fondata nel 1987 è stata la prima rete culturale europea delle Marche, finanziata dalla Comunità Europea più volte.

(11) Girandola di legno costruita con canne (Pietrucci, 1985, p. 290).

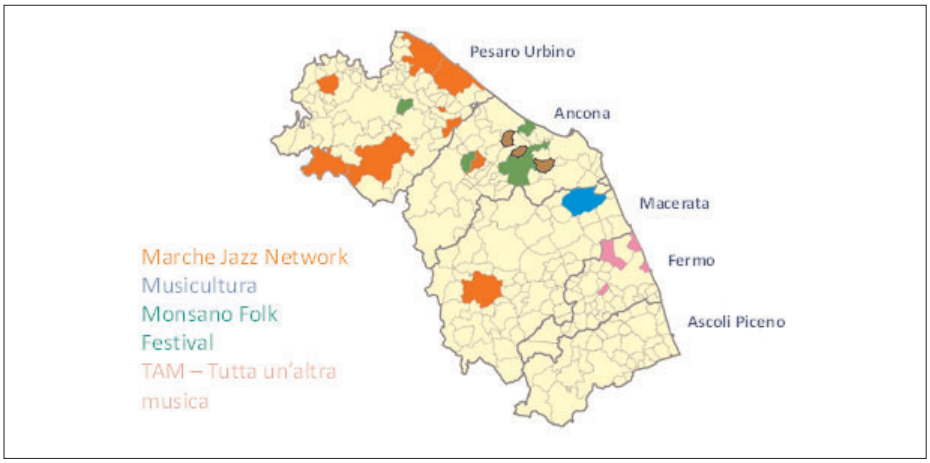

Fig. 2 – *La distribuzione territoriale di alcuni festival itineranti delle Marche*

Tab. 1 – *I numeri di Marche Jazz Network*

Anni	Numero spettacoli a pagamento	Presenze paganti	Media spettatori	Incassi lordi (euro)	Costo medio biglietto (euro)	Contributi pubblibi (euro)	Sponsor e privati (euro)
2010	72	11.736	163	144.352,80	12.30	138.656,00	9.600
2011	70	16.380	234	188.370,00	11,50	125.496,00	9.000
2012	76	13.528	178	194.803,20	14,40	133.000,00	27.300,00
2013	71	9.443	133	113.316,00	12,00	180.761,00	33.480,00
2014	83	13.612	164	156.538,00	11,50	224.400,00	39.600,00
2015	89	13.528	152	155.572,00	11,50	250.700,00	35.000,00

Fonte: Società Eventi s.c.r.l.

Gli effetti socio-economici dei festival musicali sul territorio e le eterne potenzialità da trasformare in atto

Lo spettacolo dal vivo nelle Marche, fin dalla sua affermazione, ha sempre dato dimostrazione di vivacità, creatività, qualità e sarebbe ora che desse origine a un sistema economico complesso, anche grazie alle numerose associazioni culturali che vi operano da decenni. Queste hanno un capitale

di esperienze e conoscenze che può rappresentare uno dei principali agenti di sviluppo locale. Per la maggior parte, inoltre, sono organizzazioni basate sull'interesse culturale dei soci per lo specifico obiettivo della promozione di un genere musicale. Alcune sono associazioni di promozione sociale, regolate dalla legge 328/2001, e chi ne fa parte può essere remunerato. Senza entrare nel dettaglio del profilo giuridico, tutti i modelli di associazionismo culturale salvaguardano la conoscenza del patrimonio e offrono servizi culturali. Tuttavia, l'unico modo che hanno per rendere efficace la loro azione è che agiscano secondo una logica di sistema. La regia di quest'operazione deve svolgerla la Regione. Solo in questo modo può esservi una ricaduta economica diretta e indotta delle rassegne, senza tralasciare gli aspetti occupazionali, di qualificazione e promozione del territorio.

Eppure il *Monsano* è giunto alla 31ª edizione, *Musicultura* alla 28ª, *Tam* alla 14ª, *Marche Jazz Network* alla 9ª, *Armonie della sera* alla 12ª, per fare alcuni esempi, e nessun ente locale ha finora utilizzato questi festival come strumento di sviluppo del territorio. Le amministrazioni hanno delegato un importante segmento della programmazione culturale ai direttori artistici di associazioni private o di società a responsabilità limitata.

L'offerta musicale dei festival itineranti e l'ambiente culturale marchigiano sono elementi capaci di favorire e accogliere uno sviluppo turistico sostenibile e competitivo. Perciò è necessario che tutti gli attori condividano gli obiettivi di un progetto unitario da costruire nel medio-lungo periodo. L'associazionismo, che storicamente anima la vita culturale di numerosi territori, deve essere coordinato dalla Regione e il Distretto Culturale non può essere solo una libera scelta di animatori culturali, ma un impegno doveroso. Solo così si potrà presentare sul mercato turistico e nella programmazione culturale marchigiana un'offerta che valorizzi il patrimonio e le peculiarità culturali locali. Inoltre, è necessario uno sforzo politico e progettuale a livello locale per l'elaborazione di obiettivi di sviluppo condivisi, che avviino processi sinergici tra i festival del medesimo genere musicale, almeno là dove le proposte siano analoghe e vicine.

Infine, i cittadini, gli imprenditori turistici, i finanziatori privati e gli amministratori vanno formati; sono necessarie campagne di sensibilizzazione espressamente dedicate alla conoscenza dell'offerta musicale e delle qualità territoriali e occorre creare un pubblico il cui nomadismo vada oltre i confini provinciali. Dal canto loro, ai volontari della cultura deve essere richiesta una maggiore attitudine alla comunicazione interassociativa, alla rendicontazione dell'attività, nonché una riflessione critica sui risultati che ottengono. Il progresso economico si valuterà sia sulla capacità della *governance* regionale, sia sull'attivazione delle associazioni verso processi evolutivi.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ADAMO F., *Patrimonio culturale e sviluppo economico locale*, in «Bollettino della Società Geografica Italiana», 1999, pp. 635-652.

ANGELINI A., *I distretti culturali: reti durature*, 2012 (*http://www.educazionesostenibile.it/portale/sostenibilita/patrimoni-dellumanita/1500--i-distretti-culturali-reti-di-conoscenza-di-sostenibilita-e-di-economia-duratura.html*).

ANSELMI S. (a cura di), *Economia e società: le Marche tra XV e XX secolo*, Bologna, il Mulino, 1978.

ARDIZZONE A., *Filiera dell'industria musicale e nuovi modelli di business in Italia*, in «Tafter Journal», settembre 2012, 51 (*http://www.tafterjournal.it/*).

ARDIZZONE A., *Un distretto musicale*, in *Epos*, n. spec. di «Tafter Journal», gennaio 2013, 55 (*http://www.tafterjournal.it/*).

ARENA G., *Il principio di sussidiarietà nell'articolo 118 u.c. della Costituzione*, in «Bollettino ADAPT-Associazione per gli Studi Internazionali e Comparati sul Diritto del Lavoro e le Relazioni Industriali», 2003 (*http://www.bollettinoadapt.it/old/files/document/15638arena.pdf*).

ARGANO L. e C. SPADONI, *Gli eventi culturali come incubatori culturali. Il caso di MI AMI Musica Importante a Milano*, in «Tafter Journal», maggio 2009, 13 (*http://www.tafterjournal.it/*).

BENHAMOU F., *L'economia della cultura*, Bologna, Il Mulino, 2012.

BOTTA G., *Culture locali e processi globali*, in G. CUSIMANO (a cura di), *Luoghi e turismo culturale*, Bologna, Pàtron, 2006, pp. 55-60.

CAMERADA C. e D. PITTERI, *Ruoli e funzioni degli eventi culturali in Italia*, in «Tafter Journal», febbraio 2010, 20 (*http://www.tafterjournal.it/*).

IZIS E, *Il paesaggio musicale. Dalla scoperta del* genius loci *pucciniano alla valorizzazione territoriale*, in «Bollettino della Società Geografica Italiana», 2008, pp. 619-637.

MANGANI G. (a cura di), *L'idea delle Marche*, Ancona, Il Lavoro Editoriale, 1989.

MENEGHETTI L., *Il paesaggio della musica e dell'architettura*, in «Eddyburg», 20 giugno 2008 (*http://www.eddyburg.it/*).

MERRIAM A.P., *Antropologia della musica*, Palermo, Sellerio, 1983.

MINIDIO A., *I suoni del mondo. Studi geografici sul paesaggio sonoro*, Milano, Guerini e Associati, 2005.

MINISTERO DELL'AMBIENTE E DELLA TUTELA DEL TERRITORIO E DEL MARE, *Verso un'economia circolare: programma per un'Europa a zero rifiuti*, COM (2014) (*http://www.minambiente.it/pagina/economia-circolare*).

MONTANARI A., *Grandi eventi,* marketing *urbano e realizzazione di nuovi spazi turistici*, in «Bollettino della Società Geografica Italiana», 2002, pp. 757-782.

PASOLINI P.P., *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare*, Milano, Garzanti, 2006.

PESARESI V., P. PETTENATI e V. SALMONI (a cura di), *Territori creativi. Manuale per la* governance *territoriale*, Ancona, ISTAO-Il Lavoro Editoriale, 2010.

PIETRUCCI G., *Cultura popolare marchigiana. Canti e testi tradizionali raccolti nella Vallesina*, Jesi, Centro Studi Jesini-Arti Grafiche Jesine, 1985.

PLATANIA M. e D. PRIVITERA, *E-Tourism per la promozione dei luoghi: le strategie delle amministrazioni regionali*, in «Rivista Geografica Italiana», 2011, pp. 297-317.

POLLICE F., *Il ruolo dell'identità territoriale nei processi di sviluppo locale*, in «Bollettino della Società Geografica Italiana», 2005, pp. 75-92.

RAFFAELI M. e F. SCARABICCHI, *Dovuto a La Macina*, Jesi, Centro Tradizioni Popolari, 2008.

REGIONE MARCHE, *Distretto culturale evoluto Marche, al via il progetto strategico*, comunicato stampa, 17 gennaio 2013.

SACHS C., *Le sorgenti della musica*, Torino, Boringhieri, 1986.

SCOPPOLA L., *Quale musica per i giovani?*, in «Tafter Journal», febbraio 2013, 56 (*http://www.tafterjournal.it/*).

TAORMINA A., *Osservare la cultura. Nascita, ruolo e prospettive degli Osservatori culturali in Italia*, Milano, F. Angeli, 2011.

TAORMINA A. e altri, *Lo spettacolo dal vivo nelle Marche. I soggetti, gli eventi, i numeri, la storia. Un censimento*, Ancona, Regione Marche-Consorzio Marche Spettacolo-Il Lavoro Editoriale, 2012.

TRUPIANO G. (a cura di), *La finanza della cultura. La spesa, il finanziamento e la tassazione*, Roma, Roma TrE-press, 2015.

VALLEGA A., *Geografia culturale. Luoghi, spazi, simboli*, Torino, UTET, 2003.

Sitografia

http://www.armoniedellasera.it

http://www.educazionesostenibile.it/portale

http://eventi.turismo.marche.it

http://www.macina.net/

http://www.macina.net/portale/images/stories/macina/monsanofolkfestival/monsano29.htm

http://www.marchejazznetwork.it

http://www.macina.net/portale/images/stories/macina/monsanofolkfestival/monsano29.htm

http://www.musicultura.it

http://www.regione.marche.it/Home/Comunicazione/ComunicatiStampa/Comunicato.aspx?IdNews=22815

http://www.tam.it/

http://eur-lex.europa.eu/legal-content/IT/TXT/?uri=CELEX%3A52014DC0398R(01)

Abstract

This work is divided according to two directions of research: the study of the auditory landscape of the Marche Region through the popular song and the economic repercussion of a music festival of the region: the *Monsano Folk Festival*. Indeed the music and the lyrics of the tradition reflect the territory and evoke the feelings and the systems of personal perception of the artists' realities. In particular, popular songs, for their nature of chronotope, represent a means of research which can be identified through the relationship human being – territory, they write its geo-graphy and they make the genius loci come out of it. The second direction of the research concerns the study of the regional festivals which find their nourishment in the popular music: the *Monsano Folk Festival*, *Musicultura* and *Marche Jazz Network* are some of the most prestigious examples of music entertainment of the Marche Region. A systemic research on the economic effects of the different local music festivals and on what they have brought to the territory in terms of culture, social issues, tourist valorization of places and music education doesn't exist yet. Among the most long-lasting Italian festivals there is the *Monsano Folk Festival. International and itinerant festival of original and revival Popular Music* which involves nine municipalities: eight of them are in the Province of Ancona and one in the Province of Pesaro-Urbino, for an overall extension of approx. 400 km^2. The *Monsano Folk Festival*, founded thirty years ago, is characterized by the work done at the beginning by the Research Group, which was spokesman of a very rich heritage linked to the verbal tradition of the Marche Region, according to a strict ethnomusicology perspective. Today, the founder of the *Monsano Folk Festival*, Gastone Pietrucci and *La Macina*, group of talented musicians, spread this tradition, inserting it in the Italian popular music also with original music compositions on lyrics of contemporary poets. Most recently, in the '90s, from the experience of *La Macina* in the Province of Macerata *Musicultura*, a national contest dedicated to the new trends of the popular music, was born. This contest engendered some itinerant music performances such as *Ricordar cantando canzoni e canzonette*; *Lavorar cantando canzoni e canzonette*; *Un soldino per il jukebox*, *La storia cantata*. Similarly, being inspired ab origine by the sounds of the traditional popular music, *Marche Jazz Network* established itself, joining three important realities of the jazz music of the Marche Region which are: *Ancona Jazz*, *Fano Jazz*, *TAM – Tutta un'altra musica* based in the High Piceno. These three associations are joint in the programming of a festival of itinerant music which involves all the Provinces in the Marche Region.

La musica come geografia: suoni, luoghi, territori
E. dell'Agnese, M. Tabusi (a cura di), 2016, SGI, pp. 357-370

ANTONELLA RINELLA - FRANCESCA RINELLA

UN NUOVO «SPARTITO» PER LA *GOVERNANCE* DEL SISTEMA MUSICALE

IL PROGETTO «PUGLIA SOUNDS» (*)

«La taranta pizzica ancora,
ma il suo morso fa fare salti di gioia»
(Marino Niola)

A mo' di preludio

Gli ultimi dieci anni hanno segnato una svolta importante nella storia dello spettacolo e della cultura in Puglia ([1]), una regione che oggi, senza dubbio, rappresenta un interessante e vivace palcoscenico musicale, grazie al poderoso impegno profuso dagli attori pubblici. «Il tacco d'Italia» si configura come uno straordinario bacino di forze creative in campo artistico in generale, e musicale in particolare, tanto da essere considerato come vero e proprio simbolo del «rinascimento musicale italiano», grazie anche al grande successo nazionale e internazionale di artisti come Negramaro, Sud Sound System e Caparezza, che rivisitano la tradizione musicale pugliese alla luce di generi di risonanza cosmopolita.

Tutto ciò ha contribuito in maniera significativa alla creazione di un'immagine «vigorosa» (Lynch, 1964) della Puglia, soprattutto dal punto di vista turistico. È significativo che nel settembre 2013 la regione sia stata posta in «vetrina» su uno dei più importanti quotidiani statunitensi, il «New York Post», che

(*) Sebbene l'impostazione metodologica sia da considerarsi comune, i primi due paragrafi sono da attribuire a Francesca Rinella, i successivi due ad Antonella Rinella.

(1) Basti pensare al grande successo cinematografico di Checco Zalone e all'affermazione sulla scena nazionale e internazionale di autori come Gianrico Carofiglio (vincitore di numerosi premi letterari), Mario Desiati (candidato al premio Strega 2015) e Nicola Lagioia (vincitore di diversi premi letterari) che hanno dotato la Puglia di un'immagine letteraria prima inesistente.

Licenza Creative Commons:
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

Italy's magical Puglia region

By Max Gross September 24, 2013

Fig. 1 – *Articolo tratto dal «New York Post» del 24 settembre 2013*

ha pubblicato un articolo intitolato *Italy's Magical Puglia Region* (*www.nypost.com*) (fig. 1); è altrettanto interessante sottolineare che la Puglia, definita come una regione «indomita» che vanta il meglio dell'Italia meridionale (ritmi di vita, tradizioni, splendide spiagge, ricchi paesaggi, ampia offerta culturale, ricreativa e gastronomica) (*www.nationalgeographic.it*) sia stata indicata nel 2014 tra le 21 destinazioni turistiche da non perdere entrando a far parte della prestigiosa classifica *Best Trips* stilata da National Geographic. Contemporaneamente la Puglia si è meritata l'ingresso nelle *top ten Best value destinations in the world 2014* di Lonely Planet (*www.lonelyplanet.com*), la guida turistica più venduta al mondo, occupando addirittura il secondo posto nell'olimpo delle mete turistiche internazionali.

Nel corso degli ultimi dieci anni il turismo è diventato uno degli assi portanti dell'economia pugliese: a confermarlo è in primo luogo l'aumento del contributo che tale attività fornisce alla creazione del PIL regionale (circa l'8%) che «si traduce in modo evidente in termini di spesa, tanto che nel 2012 il turismo ha generato in Puglia un impatto stimato in quasi 2 miliardi di euro» (ISNART, 2013, p. 5). In particolare, nel periodo 2007-2013 la regione è stata caratterizzata da una crescita significativa della dotazione ricettiva

(+18,1%). Inoltre se a scala nazionale il fenomeno turistico, in crescita fino al 2011, ha fatto registrare una battuta d'arresto, soprattutto con riferimento ai turisti italiani (-9,9%), la Puglia, in controtendenza, appare caratterizzata da un andamento più stabile grazie al significativo incremento della componente estera (+52,8%). Il principale bacino di utenza del turismo internazionale è costituito dai paesi dell'Unione Europea e al primo posto come paese di provenienza si colloca la Germania, seguita da Francia e Paesi Bassi (Leoni, 2015). I dati del 2014 sembrano confermare questo *trend* in ascesa: per la Puglia turistica l'anno si conclude con un incremento complessivo degli arrivi del +2% (*www.agenziapugliapromozione.it*).

La capacità attrattiva della regione ha trovato riscontro nei risultati di un'indagine condotta da SWG nel mese di gennaio 2015, su un campione di 2.000 cittadini italiani che dichiaravano di volere effettuare almeno una vacanza nel corso dell'anno, e su un campione di 7.000 turisti residenti in Francia, Gran Bretagna, Germania, Austria, Belgio e Paesi Bassi, allo scopo di valutare la notorietà del *brand* Puglia. La Puglia mostra un'ottima vitalità e, con un indice di attrazione pari a 3,9 punti su 5, si colloca ai vertici della classifica delle destinazioni turistiche più accattivanti e desiderate dagli italiani. Ma la regione dimostra una buona vitalità anche tra i turisti europei (in particolare francesi, tedeschi e svizzeri) che si dichiarano interessati a trascorrere le proprie vacanze in Puglia nei prossimi tre anni. A svolgere la funzione di vettori attrattivi sono, non soltanto il mare, le spiagge o i monumenti, ma anche l'offerta enogastronomica, l'autenticità dei luoghi, nonché gli eventi musicali: come sottolinea Lemmi (2009, p. 73), negli ultimi anni la domanda turistica, soprattutto internazionale, «esprime aspettative nuove sul tempo libero», manifestando «una chiara volontà di conoscere meglio l'ambiente naturale e culturale dei luoghi».

Gli autorevoli riconoscimenti a scala mondiale, che rivestono una grande rilevanza nella divulgazione di un'immagine «vigorosa», e gli ottimi risultati conseguiti in termini di arrivi e presenze turistiche nel corso dell'ultimo decennio, non sono una casualità, ma il frutto di un lungo e faticoso lavoro svolto dalla Regione allo scopo di lanciare sui mercati internazionali il *brand* Puglia ([2]): la stessa indagine SWG sottolinea il ruolo svolto dall'attività di comunicazione, che ha toccato il 30% dell'opinione pubblica nazionale

(2) A tal proposito, bisogna ricordare che dal 2009 Aeroporti di Puglia ha siglato un accordo con Ryanair, «regina» delle compagnie *low cost*, per consolidare e migliorare la posizione degli scali di Bari e Brindisi nel contesto europeo.

(con un bacino pari a 14 milioni di contatti) e il 10% di quella europea (con un bacino tra i 26 e i 28 milioni di contatti).

Siamo dunque in presenza di una sapiente politica regionale che, considerando il turismo un settore capace di determinare importanti benefici in un'ottica di diversificazione, innovazione e rilancio dell'economia locale e di attivazione di circuiti territoriali virtuosi, ha portato alla nascita nel 2005 dell'Assessorato al Mediterraneo, Cultura e Turismo e all'istituzione nel 2011 di Pugliapromozione (con la contestuale soppressione delle APT), l'agenzia regionale per il turismo, la cui *vision* consiste nella gestione e nella promozione della «destinazione turistica Puglia», intesa come complesso integrato e flessibile di valori tangibili e intangibili, grazie alla collaborazione di diversi soggetti, con lo scopo di favorire uno sviluppo turistico equilibrato e sostenibile, superando le inutili divisioni tra province e promuovendo l'intero sistema pugliese. Tale *vision* evidenzia la forte propensione al cambiamento e il chiaro riferimento a una gestione sistemica del patrimonio culturale, non solo materiale, ma anche immateriale, così come viene sancito dalla Convenzione UNESCO 2013, recepita dall'ordinamento italiano nel 2007 ([3]).

La realizzazione di tale obiettivo, oltre che con la costruzione di un'attenta campagna pubblicitaria focalizzata sulla valorizzazione dell'ampio ventaglio di beni materiali e immateriali presenti nella regione, è avvenuta attraverso il ricorso a vari strumenti di comunicazione e promozione integrata: tra questi vale la pena ricordare l'organizzazione del *Road Show 2014#Weareinpuglia*, un vero e proprio programma di attività e manifestazioni orientate alla trasmissione del *brand* Puglia a un vasto pubblico. La Puglia è stata presente tra il mese di aprile e quello di luglio nelle piazze di maggior transito di sei città europee collegate con voli diretti (Vienna, Berlino, Monaco, Londra, Parigi e Dublino) con l'allestimento di un «Villaggio itinerante», uno spazio di circa 250 m^2 in cui si è offerta la possibilità ai visitatori di toccare con mano e vivere in prima persona immagini, sapori, profumi, ma anche musica e tradizioni locali. Strumento indispensabile per intercettare direttamente la domanda, il *Road Show*, con oltre 30.200 visitatori (*www.immediato.net*), ha rappresentato una straordinaria occasione di visibilità che, coinvolgendo *tour operators*, agenzie di viaggio e compagnie aeree, si è tradotta in una concreta opportunità per l'intera filiera, non solo turistica, ma culturale, enogastronomica e creativa della Puglia.

(3) Nella Convenzione si sottolinea la volontà di salvaguardare «gli elementi e le espressioni del Patrimonio Culturale Immateriale» (articolo 1), inteso come «le prassi, le rappresentazioni, le espressioni, le conoscenze, il know-how come pure gli strumenti, gli oggetti, i manufatti e gli spazi culturali associati agli stessi – che le comunità, i gruppi e in alcuni casi gli individui riconoscono in quanto parte del loro patrimonio culturale» (articolo 2).

Dal rito locale della «taranta» alla «pizzica globale»

Tra i sedimenti pugliesi che hanno raggiunto notorietà internazionale nel corso dell'ultimo decennio, un posto di rilievo spetta al festival di musica popolare *La Notte della Taranta* (4), che è ormai giunto nel 2015 alla sua XVIII edizione. Nel mese di agosto del 1998 nasce a Melpignano questo evento che, non ancora itinerante, si basa sulla formula dei concerti a ragnatela: in più piazze dei comuni della Grecìa salentina (5) suonano contemporaneamente e «idealmente collegati» più gruppi di musica popolare che poi si esibiscono insieme in un concerto notturno (24 agosto), in Piazza San Giorgio a Melpignano, diretto dal maestro Daniele Sepe. Nel 2000 si verifica una svolta importante: l'evento si trasforma in un vero e proprio festival itinerante (affiancato da mostre e *workshops*), organizzato in diverse tappe prestabilite con l'esecuzione di altrettanti concerti programmati che si tengono quasi quotidianamente e che rappresentano una sorta di *iter* preparatorio per il «Concertone» di Melpignano (*www.lanottedellataranta.it*) che si svolge in una nuova *location* più ampia per far fronte all'incremento del pubblico. Nel 2004 interviene la Regione Puglia che supporta la nascita dell'Orchestra Popolare «La Notte della Taranta», oggi composta da circa trenta musicisti di pizzica e musica popolare di tutto il Salento che, diretti ogni anno da un diverso maestro concertatore, rivisitano il repertorio tradizionale collaborando con artisti nazionali e internazionali, fondendo la pizzica con altri linguaggi musicali (*world music*, rock, jazz, musica sinfonica ecc.) e sonorità del Mediterraneo.

Nel 2008, su iniziativa della Regione Puglia, della Provincia di Lecce, dell'Unione dei Comuni della Grecìa salentina e dell'Istituto «Diego Carpitella», nasce la Fondazione «La Notte della Taranta», un vero e proprio laboratorio di ricerca il cui obiettivo sembra essere quello della piena valorizzazione sia della «dotazione» del territorio salentino, attraverso progetti di studio del pa-

(4) Come sottolinea N. Blasi (2013a), il termine «taranta», «abbreviazione dialettale di "tarantola" (dal latino *Lycosa tarentula*), nome che designa un tipo di ragno frequente soprattutto a Taranto (*Tarentum*), fulcro della Magna Grecia jonica, testimonia il profondo legame del genere musicale con questo ballo terapeutico» (p. 19), detto «pizzica tarantata», o «pizzica-pizzica», nato per curare il morso («pizzico») dell'animale. Circa il fenomeno del tarantismo e l'importanza degli studi sul campo condotti nel corso degli anni Cinquanta del XX secolo da Ernesto de Martino (1961) e dalla sua *équipe* di etnologi, nonché dagli etnomusicologi Diego Carpitella e Alan Lomax, si vedano Bronzini (1976), Carrassi (2013) e l'ampia bibliografia in Blasi (2013a).

(5) La Grecìa salentina è un'unione di 11 Comuni (Calimera, Carpignano Salentino, Castrignano de' Greci, Corigliano d'Otranto, Cutrofiano, Martano, Martignano, Melpignano, Soleto, Sternatia, Zollino) nata nel 1990, che si riconosce in una comune matrice linguistica (il griko, idioma in via di estinzione) e, più in generale, culturale ellenofona.

trimonio etnografico, nonché di sostegno e sviluppo della ricerca sul fenomeno del tarantismo, delle tradizioni grike e salentine, sia della «organizzazione», tramite la realizzazione di manifestazioni culturali, musicali, sociali e di comunicazione volte a potenziare l'immagine «sovralocale» di un festival che per il «Concertone» finale del 2015 a Melpignano ha fatto registrare circa 200.000 presenze.

La consapevolezza del fatto che l'investimento sui beni «atipici» (Bellezza, 2003) rappresenta una scelta strategica, e che la creatività è una fonte immateriale con un elevato potenziale per la crescita e per lo sviluppo economico, porta al riconoscimento ufficiale nel novembre del 2012 del «Distretto Produttivo Puglia Creativa» la cui ambizione è proprio fare in modo che il sistema creativo pugliese si affermi come motore di innovazione e cambiamento per l'intera economia regionale. Contemporaneamente, per la prima volta nel programma operativo FESR della Regione Puglia 2007-2013 vengono destinati fondi europei alla cultura, allo spettacolo, al cinema (6) e alle attività creative, per un totale di 58 milioni di euro, di cui 6 dedicati al programma *Puglia Sounds*.

Il Programma Puglia Sounds*: un'invenzione «polifonica» di successo…*

Puglia Sounds nasce nel 2010 con l'intento di trasformare la musica in una vera e propria specializzazione produttiva territoriale, dotata di una filiera completa (artisti, imprese, etichette discografiche, festival, studi di registrazione, *service*, produttori, distributori ecc.), profondamente interconnessa con una nuova attività turistica sostenibile, destagionalizzata e diffusa sul territorio regionale. Per attuare questo obiettivo, il Teatro Pubblico Pugliese, cabina di regia del programma, crea immediatamente un portale dedicato (*www.pugliasounds.it*), dove tutti gli artisti possono registrarsi inserendo una propria pagina ricca di tracce audio e video che vengono automaticamente messe in onda dal *player* musicale, ottenendo così una vetrina collettiva visiva e sonora a disposizione, non solo dei *talent scout*, ma anche di

(6) A questo proposito bisogna ricordare l'istituzione nel 2007 della Fondazione Apulia Film Commission, a supporto e coordinamento della filiera cinematografica e audiovisiva, promotrice di numerosi eventi di rilievo nazionale e internazionale (il *Bif&st*, il *Festival del Cinema Europeo*, il *Progetto d'Autore*, la Mediateca regionale pugliese, il *Circuito d'Autore*, *PugliaExperience*, il forum internazionale di Coproduzione del Mediterraneo) (*www.apuliafilmcommission.com*).

Billboard

SOUTHERN COMFORT

Italy's Puglia Region Offers Financial Incentives To Touring Acts

Fig. 2 – *Articolo tratto dal «Billboard» del 25 ottobre 2010*

tutti i fruitori che, in tempo reale, possono avere notizia degli eventi musicali più vicini ai propri gusti e inclinazioni, iscrivendosi alla *newsletter*.

Puglia Sounds dispone di 1,5 milioni di euro di fondi FESR/anno (asse IV, azione 4.3.2) che, attraverso bandi a evidenza pubblica, vengono erogati seguendo tre linee di finanziamento: *a*) supporto ai *tours* internazionali di artisti pugliesi e promozione del patrimonio musicale regionale in Italia e all'estero (*Puglia Sounds Export*); *b*) promozione delle produzioni discografiche pugliesi nei principali mercati nazionali e internazionali (*Puglia Sounds Record*); *c*) valorizzazione delle attività musicali realizzate sul territorio regionale, nonché delle reti fra enti locali, operatori e festival (*Puglia Sounds Live*).

Puglia Sounds è un'esperienza pilota unica in Italia e più in generale nel panorama musicale internazionale: precedenti simili, anche se meno articolati, si riscontrano esclusivamente in Catalogna e Bretagna. Per questo fin dalla sua nascita il settimanale «Billboard», pietra miliare del sistema musicale statunitense, dedica ampio spazio a tale progetto, definendo la Puglia «la California musicale del Sud Italia» (Worden, 2010) (fig. 2).

La linea di finanziamento *Puglia Sounds Live* destina 400.000 euro/anno alla valorizzazione del caleidoscopio di rassegne musicali pugliesi attraverso la creazione di apposite «reti» di festival, omogenee o per genere musicale o per sub-regione di riferimento: in questo modo, si combatte la frammentazione, promuovendo un'immagine e una promozione comune degli eventi

che attraverso l'*app* possono essere letti *online* dai residenti e dai turisti interessati a determinati generi musicali. *Puglia Sounds Live* offre una serie di agevolazioni tecniche e logistiche agli artisti che vogliano fissare la prima data dei loro *tours* nel «tacco d'Italia» che, fino al 2010, aveva occupato una posizione periferica rispetto ai circuiti della musica leggera nel nostro paese: ed ecco che, già a partire dal 2011, numerosi artisti (Caparezza, Vasco Rossi, Jovanotti, Folkabbestia, Gianna Nannini, Anna Oxa, Daniele Silvestri) hanno scelto teatri, stadi e palazzetti dello sport pugliesi come palcoscenico per inaugurare la propria stagione di concerti.

Nello stesso anno, *Puglia Sounds* promuove il *Medimex* (*Innovation Music Expo*), salone dell'innovazione musicale del Mediterraneo rivolto ai professionisti della musica italiana e internazionale, che si svolge ogni anno nel Palazzo dei Congressi della Fiera del Levante di Bari, tra la fine di ottobre e l'inizio di novembre, al fine di destagionalizzare le presenze. Fin dalla prima edizione il *Medimex* si è imposto nel panorama nazionale dell'industria musicale registrando l'apertura di 150 *stands* capaci di attirare 17.000 visitatori e 1.000 operatori. Al *core business* fanno da cornice numerosi appuntamenti musicali *live*, incontri, *panels*, presentazioni, *workshops* aperti al pubblico. Non mancano attività di preparazione all'evento fieristico, con anteprime in diverse città pugliesi con un fitto programma di concerti ed eventi nei contenitori culturali e club cittadini.

Questa varietà di misure consente di definire *Puglia Sounds* come un «attore trasversale» (Emanuel e Governa, 1997), capace di proiettare il sistema locale nello scenario competitivo nazionale e internazionale e di metabolizzare importanti stimoli esterni: ad esempio, dal 2011 la premiazione finale del *Meeting delle Etichette Indipendenti* (MEI), nota manifestazione che si tiene annualmente a Faenza dal 1997 ([7]), si svolge a Bari nella vetrina del *Medimex*. Sempre nel 2011 fa scalpore la notizia della «migrazione» verso Lecce di *Italia Wave*, il più importante festival *rock* italiano, tenutosi sempre in Toscana nelle precedenti edizioni ([8]). È una Puglia «acchiappafestival», «che mangia

(7) Fin dalla metà degli anni Ottanta, Faenza è stata l'antesignana di importanti proposte musicali quali *Faenza Rock* (1986), primo concorso tra *band* giovanili in Emilia-Romagna, *Rock Nero* (1989), manifestazione legata alla cultura interrazziale; dopo tre edizioni della *Festa delle autoproduzioni* nasce ufficialmente nel 1997 il MEI, che si afferma come la principale manifestazione dedicata alla nuova scena musicale indipendente italiana, ricca di concerti, *showcases*, dibattiti, presentazioni musicali e letterarie, convegni e mostre, oltre a una parte espositiva rivolta agli operatori della filiera musicale (*www.meiweb.it*).

(8) Nato ad Arezzo nel 1987 con il titolo di *Arezzo Wave*, l'evento nel 2007 approda a Firenze cambiando nome in *Italia Wave* e per i tre anni successivi è ospitato a Livorno.

la repubblica
VENERDÌ 27 MAGGIO 2011
R2 SPETTACOLI & TV

La Puglia acchiappa-festival "Così si mangia con la cultura"

Caparezza: "Italia Wave e Mei dopo la Taranta"

CARLO MORETTI

"Vorrei a Italiano in Puglia" canzone cerpe' di neopelle Caparezza, ed io no agrodolce a pugl e ai difetti della sua regione di origine, essendo lui nato a Molfetta. Ma più che dal suo lati, l'ironia comunica del rapper pugliese scrittra esser-se sono colto al volo dai colleghi musicisti per diventare almeglio opposto offerte da "Puglia Sounds" il programma sviluppato e realizzato dalla Regione per il sistema musicale regionale, una rete di connettori culturali, dedicati sull'intero territorio pugliese, dedicati alla programmazione e alla produzione musicale. Grazie al Fondo europeo per lo sviluppo regionale, una serie di finanziamenti che la Puglia ha deciso di utilizzare anche per l'industria e il circuito culturale altre che per le aziende tradizionali, accanto a quelle di turismo e di prossimità da tutta Italia transoceanico tra Bari, Taranto e Lecce (giorni necessari alla produzione dei loro concerti e diano poi il via a loro proprie dalle città pugliesi. Sostenendo anche i fondi relativi alla Film commission pugliese, al teatro e alla danza, annunciato a 20 milioni di euro in tre anni (giovanissimi musicisti, tecnici, manager, per artisti in Italia e all'estero, riguarda anche gli artisti pugliesi non residenti come Erica Mou, Nicola Conte, i Sidi d'Arse, il Canzoniere Grecanico salentino e gli Apés la Classe.

L'effetto calamita verso la musica non riguarda solo i tour. La Puglia ha recentemente "soffiato" Italia Wave alla Toscana e il Festival di Sanremo, uno dei maggiori festival musicali italiani che hanno tradizione ed attrati dalle possibilità offerte da "Puglia Sounds", che Italia Festival musicale è finanziato, oltre di pochi fondi e di scarse prospettive dice Antonio Principalli, il responsabile del progetto. «La realtà che hanno sviluppa storia e programmi di buono e di diligenti mettono insieme per promuoversi e per crescere. Ci sono ancora solidi di altre regioni, si tratta degli unici solidi e anche di nuovo. Ho ho che la nostra tra sistemi regionali complesso per uno sviluppo più ampio. A Mei ci incontrò nel Mediterra, il primo expo delle musiche del Mediterraneo all'interno della "rete del Levante. Italia Wave con "Puglia Sounds" ha trovato una prospettiva diversa. Inoltre ci sono anche i fondi per le aziende a sviluppare il marketing territoriale e sviluppo dell'industria. In fondo è come chiedere ad una grande azienda di produrre nella nostra regione. E che provo a intestabilmente ma non può di lavoro e sviluppo del turismo».

Caparezza è stato il primo artista di nome ad aderire al progetto: «Avevamo già la Notte della Taranta, Italia Wave e Italia Festival. Ma mancava un rapporto al rapper al telefono da Genova. «"Puglia sounds" non finanzia gli artisti ne non in maniera minima, serve a far maturare dei progetti e le quanto ci sia a sostenere chi lavora nel mondo dell'arte, come

Nato nel 2010 il programma "Puglia Sounds" consiglia cultura, lavoro e turismo

26 milioni in 3 anni dal Fondi europei per lo sviluppo regionale, anche per rinascita a teatro

macchinisti, backliner, addetti al catering. È la dimostrazione che gli investimenti culturali sono non' altro che una perdita di tempo. Non il Tibetto fomenta ma ci sono anche i fondi per le aziende nel programma "Clusterlinga della musica", una serie di interviste sulle realtà artistiche pugliesi in onda su Deejay Television dal 11 giugno.

Festival

ITALIA WAVE LOVE FESTIVAL

ITALIA WAVE
L'ancorata in Toscana, si è trasferito in Puglia a Lecce dal 14 al 17 luglio

MEI
Il Meeting delle etichette indipendenti nel Mediterraneo di Bari, 25-27 novembre

IL RAPPER
Caparezza, tra i sostenitori del sistema Puglia Sounds

REPUBBLIK.IT
La nostra guida ai concerti della settimana, da Zovanotti a Vasco Rossi

Fig. 3 – *Articolo tratto da «La Repubblica» del 27 maggio 2011*

con la cultura» quella descritta da Caparezza (Moretti, 2011) (fig. 3). E non a caso l'edizione del *Medimex 2014* viene intitolata *La musica è lavoro*, evidenziando l'attenzione della Regione Puglia per uno degli obiettivi fondamentali del Trattato di Lisbona, presente anche nella comunicazione comunitaria 537/2012, dedicata al ruolo dei beni culturali tangibili e intangibili come volano dell'economia e dell'occupazione nelle regioni dell'UE.

In realtà, dopo l'edizione 2011 tenutasi a Lecce, il festival è tornato stabilmente ad Arezzo e ha ripreso la denominazione originale (*www.arezzowave.it*): dunque si può affermare che mosse competitive incentrate non sul «luogo», ma sul «mercato» (Pollice, 2015) difficilmente vengono metabolizzate dal sistema locale ospitante che li considera come semplici prodotti d'importazione privi di legami identitari ([9]).

…con alcune note stonate

Queste ultime considerazioni relative alla breve parantesi pugliese di *Italia Wave* dimostrano che nella strategia messa in atto dalla Regione Puglia

(9) È significativo che il numero di presenze stimato nei diversi eventi della manifestazione del 2011 a Lecce sia pari 35.000, a fronte delle oltre 75.000 dell'edizione 2010 di Livorno.

Corriere del Mezzogiorno **Martedì 24 Maggio 2011**

Internazionalizzazione della scena

La Notte della Taranta a Londra e Nicola Conte a New York

BARI — L'altro binario lungo il quale si muovono le azioni di Puglia Sounds conduce fuori dall'Italia. Sull'asse estero si sviluppano infatti una serie di azioni miratе «a spingere i soggetti pugliesi a misurarsi con il grande mercato internazionale», spiegava ieri Silvia Godelli in conferenza stampa. In questo 2011 già si registrano le partecipazioni a fiere di livello come il Babel Med di Marsiglia e il Jazzahead di Brema, mentre il marchio Puglia Sounds sarà presente fra settembre e novembre al Mercat de Música Viva de Vic - Barcellona, al Womex di Copenaghen e al Fira Mediterrania di Manresa.

Ma le traiettorie sono davvero tante. Grazie al protocollo d'intesa fra Puglia Sounds e il Barbican Centre, la Notte della Taranta arriverà presto a Londra. Due concerti nella più grande e prestigiosa struttura teatrale d'Europa per la carovana guidata da Ludovico Einaudi, maestro concertatore dell'ultima edizione, che insieme all'ensemble Notte della Taranta e ad alcuni ospiti della scorsa edizione si esibirà nel cuore del Barbican Estate il 25 e il 26 giugno.

Arriverà poi in Spagna e Portogallo la tournée estiva dei Folkabbestia, grazie all'accordo con il Festival Sete Sóis Sete Luas, promosso da una rete di venticinque città sparse per il mondo, che porterà poi in Brasile i salentini Kamadel. Arriveranno il prossimo ottobre a New York, Los Angeles e Miami, invece, i suoni di Nicola Conte, Apres La Classe, Erica Mou e Caparezza, protagonisti della Hit Week statunitense. Gli Apres La Classe rappresenteranno inoltre l'Italia al Montreux Jazz Festival, il prossimo 5 luglio insieme al Nidi d'Arac, grazie all'accordo di Puglia Sounds con l'Italia Wave Love Festival. Mentre dall'accordo con Enja nasce la partecipazione di Pino Minafra e della Banda di Ruvo di Puglia alle celebrazioni per il quarantesimo anniversario della storica etichetta tedesca, a Monaco di Baviera.

Tre residenze fra Puglia e Olanda si svolgeranno poi nel corso dei prossimi mesi, grazie a un protocollo d'intesa stipulato con l'Ambasciata del regno dei Paesi Bassi: Roberto Ottaviano e Giorgio Vendola, insieme agli olandesi Boi Akih debutteranno a giugno nell'anteprima di «Bari in Jazz» per poi espatriare a ottobre. Gianluca Petrella debutterà invece insieme al Jungle Bolidie il 17 novembre ad Amsterdam, per poi proseguire il tour olandese e tornare in Puglia. La terza residenza metterà insieme i «nostri» Populous e Steve Rachmad, Perquisite, Charlie Dee, Kasper Kalff per il debutto leccese del 20 ottobre e le successive date di Roma e Amsterdam.

E' intanto *online* il nuovo bando per Puglia Sounds Export, per l'incentivazione delle tournée all'estero. Ultimi vincitori il Canzoniere Grecanico Salentino, Livio Minafra, Nidi d'Arac, Rosapaeda. Info *www.pugliasounds.it*.

Ro. Tra.

Traiettorie

In alto, un'immagine dall'ultima Notte della Taranta, diretta da Ludovico Einaudi; a fianco, i salentini Apres La Classe, negli Stati Uniti e al Montreux Jazz Festival grazie a Puglia Sounds

Fig. 4 – *Articolo tratto dal «Corriere del Mezzogiorno» del 24 maggio 2011*

sono presenti dei punti di debolezza che in particolare riguardano, purtroppo, uno dei sedimenti musicali più importanti del *milieu* regionale: *La Notte della Taranta*.

In particolare, diversi osservatori locali (ricercatori, associazioni musicali, giornalisti ecc.) riconoscono all'ente regionale la capacità di aver rafforzato l'immagine della musica e della danza popolare attraverso eventi nazionali e internazionali d'indiscussa rilevanza: si pensi a titolo di esempio che attraverso la linea di finanziamento *Puglia Sounds Export*, l'orchestra «La Notte della Taranta» si è esibita al Barbican Centre di Londra, diretta per l'occasione dal maestro concertatore Ludovico Einaudi e nell'Auditorium Parco della Musica a Roma (Trabace, 2011; Zampa, 2011) (fig. 4).

Allo stesso tempo, però, ci si domanda se tale risonanza mediatica sia compatibile con la delicatezza di un bene intangibile basato sulla tradizione orale, oggi in via di estinzione. Si rischia di mercificare la tradizione locale a favore della vetrina globale e di attribuire alla musica e alla danza popolare un valore di scambio e non di uso, anche se fa ben sperare l'interessamento della Regione Puglia al rafforzamento della «dotazione» (Dematteis, 1994; Emanuel e

Governa, 1997; Governa, 1997), grazie alla legge regionale 30/2012, *Interventi regionali di tutela e valorizzazione delle musiche e delle danze popolari*. Tale legge regionale, approvata all'unanimità da tutti i consiglieri, definisce un programma triennale di interventi e i relativi finanziamenti destinati al sostegno della ricerca e della pubblicazione di documenti originari, la tutela dell'artigianato volto alla costruzione di strumenti musicali tradizionali in via di estinzione (Blasi, 2013b), creando una sezione apposita nell'albo regionale dello spettacolo dedicato alle associazioni e fondazioni che operano nel campo musicale e coreutico popolare. Altrettanto importante viene considerato l'investimento nella formazione dei giovani, che non devono considerare la «pizzica-pizzica» come una «cosa utile» o una «cosa da vedere», ma come un sedimento «per capire» (Brusa, 1979, p. 169) la complessa identità della Grecìa salentina e più in generale del mondo rurale pugliese.

Infine, l'attenzione della Regione Puglia si è rivolta alla promozione degli archivi audiovisivi, per lungo tempo affidati alla cura di appassionati ricercatori privati. Grazie alla collaborazione tra l'associazione Altrosud, il Mibac e la Regione, nel 2009 è nato l'Archivio Sonoro della Puglia, presso la Biblioteca Nazionale dell'Archivio di Stato di Bari. Oggi messo in rete con gli archivi di Abruzzo, Basilicata, Campania, Marche, Umbria, rende disponibili *online* tracce audio e video non solo ai cultori della materia, ma anche a tutti gli appassionati della musica popolare (*www.archiviosonoropuglia.org/puglia*).

Pur giudicando positivamente tali interventi, non si può sottacere che al rafforzamento della «dotazione» musicale pugliese *tout court* la legge regionale dichiara di destinare 50.000 euro all'anno, cifra irrisoria rispetto agli investimenti dedicati al versante dell'«organizzazione» da *Puglia Sounds* nel suo complesso (pari a 1,5 milioni di euro/anno), a cui si aggiunge il finanziamento regionale *ad hoc* per il «Concertone» de *La Notte della Taranta*, che in alcuni anni ha raggiunto 1 milione di euro. Un segnale di protesta molto forte è seguito all'edizione de *La Notte della Taranta 2015* (che ha visto come maestro concertatore Phil Manzanera e come *star* Ligabue): infatti Sergio Blasi, consigliere regionale già sindaco di Melpignano e fondatore dell'evento nel 1998, si è dimesso dal consiglio di amministrazione della Fondazione «La Notte della Taranta», presieduta da Massimo Manera, seguendo a ruota le dimissioni dell'antropologo Eugenio Imbriani dal comitato scientifico (Pastore, 2015): entrambi, infatti, ritengono che il festival sia ormai attento solo al versante dello spettacolo e al successo mediatico dell'iniziativa, allontanandosi dalla «mission» della Fondazione, luogo al servizio del recupero e della diffusione della musica salentina. Blasi accusa l'edizione 2015 di avere totalmente ignorato il cinquantenario della scomparsa di Ernesto De Martino e ha espresso rammarico affermando di «non

essere riuscito a fare della Fondazione ciò che avevo immaginato. Non solo il luogo dove si organizza il festival, ma una vera e propria scuola in cui giovani ricercatori, studiosi, appassionati, approfondiscono e ricercano» (Gaeta, 2015).

Sostanzialmente, se è evidente che la politica regionale punta prioritariamente alla *iperconnessione* (Dematteis e Governa, 2005, p. 17) della realtà musicale salentina con molteplici entità territoriali limitrofe e non, allo stesso tempo rischia di esporre la taranta a una commercializzazione turistica intensiva, interessandosi più al suo valore di scambio che a una effettiva valorizzazione dei suoi sedimenti identitari. Come sottolinea Carrassi (2013, pp. 96-97):

> niente di male se i ritmi di una danza tradizionale riescono a conquistare il favore di milioni di persone, offrendo loro quei momenti di distensione o di esaltazione, direi pure di catarsi, da sempre connessi alla musica e di cui l'uomo, oggi come ieri, tarantato o meno, sente il bisogno. A patto, però, di non travisare la realtà e prendere per sostanziale un recupero che invece è parziale, semplificante e necessariamente funzionale a logiche del tutto differenti da quelle che connotavano il tarantismo. Non basta un festival o una sagra, una fiera o un concerto per ripristinare un'identità culturale […] Il successo della pizzica non può che rallegrare e inorgoglire noi pugliesi, in quanto ci apre al mondo e fa conoscere un pezzo della nostra cultura, magari creando ponti con altre culture che annoverano nella loro tradizione fenomeni analoghi. Ma non deve farci appiattire sul presente, allontanandoci dalla più faticosa opera di ricostruzione di un passato che ha ancora molto da dirci e da metterci in guardia rispetto a possibili derive ed eccessi.

Alla luce di queste considerazioni si può affermare che nel panorama musicale internazionale «La Puglia non è il migliore dei mondi possibili, è solo un posto dove alcune cose succedono, adesso, e a cui dobbiamo garantire un futuro» (Piliego, 2011): sarà dunque necessario monitorare le strategie di tutela e valorizzazione riguardanti il rapporto «musica/territorio» che la nuova amministrazione regionale in carica dal luglio 2015 vorrà mettere in campo, augurando alla Puglia che tale bene intangibile possa far fare ancora tanti salti di gioia all'intero sistema economico e culturale.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BELLEZZA G., *Geografia e beni culturali. Riflessioni per una nuova cultura della Geografia*, Milano, F. Angeli, 2003.

BLASI N., *Itinerario della ricerca: moventi, costrutti, metodo*, in N. BLASI e altri (a cura di),

La memoria che vive. Musica e cultura popolare in Puglia, Bari, Wip Edizioni, 2013 (a), pp. 15-44.

BLASI N., *Gli strumenti musicali popolari in Puglia e Basilicata*, in N. BLASI e altri (a cura di), *La memoria che vive. Musica e cultura popolare in Puglia*, Bari, Wip Edizioni, 2013 (b), pp. 187-210.

BRONZINI G.B., *Puglia. La terra e la gente*, Bari, Adriatica, 1976.

BRUSA C., *Evoluzione di un'immagine geografica. Il Varesotto turistico*, Torino, Giappichelli, 1979.

CARRASSI V., *Dalla danza della taranta alla pizzica globale. Un percorso storico-culturale*, in N. BLASI e altri (a cura di), *La memoria che vive. Musica e cultura popolare in Puglia*, Bari, Wip Edizioni, 2013, pp. 87-97.

DE MARTINO E., *La terra del rimorso. Contributo a una storia religiosa del Sud*, Milano, Il Saggiatore, 1961.

DEMATTEIS G., *Possibilità e limiti dello sviluppo locale*, in «Sviluppo locale», 1994, 1, pp. 10-30.

DEMATTEIS G. e F. GOVERNA, *Il territorio nello sviluppo locale. Il contributo del modello SLoT*, in G. DEMATTEIS e F. GOVERNA (a cura di), *Territorialità, sviluppo locale, sostenibilità: il modello SLoT*, Milano, F. Angeli, 2005, pp. 15-38.

EMANUEL C. e F. GOVERNA, *Il* milieu *urbano come fattore di differenziazione e di sviluppo*, in G. DEMATTEIS e P. BONAVERO (a cura di), *Il sistema urbano italiano nello spazio unificato europeo*, Bologna, Il Mulino, 1997, pp. 299-375.

GAETA A., *Notte della Taranta Blasi dice addio «L'avete trasformata in una passerella per i nostri politici»*, in «La Repubblica», edizione di Bari, 16 settembre 2015, p. V.

GOVERNA F., *Il* milieu *urbano. L'identità territoriale nei processi di sviluppo*, Milano, F. Angeli, 1997.

ISNART (a cura di), *Il turismo in Puglia. Focus sui mercati, sui prodotti e sui target*, marzo 2013.

LEMMI E., *Dallo «spazio consumato» ai luoghi ritrovati. Verso una geografia del turismo sostenibile*, Milano, F. Angeli, 2009.

LEONI L., *Il turismo in Puglia e nelle regioni italiane: l'analisi di* benchmarking *nel periodo 2007-2013. Competitività, internazionalizzazione e turismo: la Puglia nel contesto globale*, Roma-Milano, ISTAT-BIT 13 febbraio 2015 (*www.agenziapugliapromozione.it*).

LYNCH K., *L'immagine della città*, Milano, Il Saggiatore, 1964.

MORETTI C., *La Puglia «acchiappa-festival». «Così si mangia con la cultura»*, in «La Repubblica», 27 maggio 2011, p. 53.

PASTORE D., *«Notte tradita». Blasi dà l'addio alla Fondazione*, in «La Gazzetta del Mezzogiorno», edizione di Bari, 16 settembre 2015, p. 25.

PILIEGO O., *La Puglia che suona. Nuovi piccoli e grandi progetti per il futuro*, in «Coolclub», febbraio-marzo 2011.

POLLICE F., *Capitale, territorio e la retorica della competitività*, in «Bollettino della Società Geografica Italiana», 2015, pp. 417-429.

SWG, *La Puglia e le dinamiche turistiche*, maggio 2015 (*www.agenziapugliapromozione.it*).

TRABACE R., *La Notte della Taranta a Londra e Nicola Conte a New York*, in «Corriere del Mezzogiorno Puglia», 24 maggio 2011, p. 21.

WORDEN M., *Southern Comfort. Italy's Puglia Region offers Financial Incentives to Touring Acts*, in «Billboard», 25 ottobre 2010.

ZAMPA F., *La taranta pizzica il Parco della Musica*, in «Il Messaggero», 1 settembre 2011 (*www.pugliasounds.it*).

SITOGRAFIA

www.agenziapugliapromozione.it
www.apuliafilmcommission.it
www.arezzowave.com
www.archiviosonoropuglia.org
www.immediato.net
www.lanottedellataranta.it
www.lonelyplanet.com
www.meiweb.it
www.nypost.com
www.nationalgeographic.it
www.pugliasounds.it
www.regione.puglia.it
www.viaggiareinpuglia.it

Abstract

In the last decade, the Apulia public institution aims at supporting the «imageability» of the regional cultural system, especially promoting music tradition and events like the so called «Notte della Taranta». This study focuses on the case of «Puglia Sounds», the specific regional program for the development of the music system. Born in 2010, it is financed by the European Regional Development Fund with 1,5 million Euros/year. The paper wants to check strength and weakness of a peculiar part of this program, named «Puglia Sounds Live», that supports community music activities in order to establish the circuit of Apulia music, to widen music supply, to create networks linking local agencies, operators and festivals, to optimize resources, to create a new public while putting in place a year-round supply in music.

9 788888 692982